البيان

مجلة أدبية ثقافية شهرية
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد ٣٢٢ ـ مايو ١٩٩٧

ملف العدد:

■ قراءات في عوالم الشاعر
د. خليفة الوقيان

د. سمر روحي الفيصل
د. سليمان الشطي
د. نعيم اليافي
د. فايز الداية
فيصل خرتش
نذير جعفر

قصة وشعر:

■ جريمة في شارع مارجو

أدجار آلن بو
ترجمة: سليمان الخليفي

■ لهجة الماء

غالية خوجة





العدد 322 ـ مايو 1997

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

ثمن العدد

الكويت 500 فلس، البحرين 500 فلس، قطر 5 ريالات، دولة الإمارات 5 دراهم، عمان نصف ريال، السعودية 5 ريالات، سورية 75 ليرة، مصر جنيهان، المغرب 5 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان

ص.ب 34043 العديلية ـ الكويت

الرمز البريدي 73251

هاتف المجلة: 2518286

هاتف الرابطة: 2510602/2518282

فاكس: 2510603

إشارات:

1 ـ المواد المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها فقط. 2 ـ الأعمال الإبداعية والبحوث الأكاديمية تحال إلى مختصين كل في مجاله للبت في صلاحيتها. 3 ـ ترتيب مواد العدد يتم وفق اعتبارات فنية لا علاقة لها بمكانة الكاتب أو أهمية المادة. 4 ـ المواد المرسلة تكون خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة لأي جهة أخرى. 5 ـ يفضل أن تكون المواد المرسلة للمجلة مطبوعة على الآلة الكاتبة ولا تقبل إلا النسخ الأصلية. 6 ـ أصول المواد المرسلة لا ترد إلى أصحابها، سواء نشرت أم لم تنشر. 7 ـ يرجى من كتاب المجلة تزويدها بنبذة عنهم مع أرقام هواتفهم وصور فوتوغرافية لهم.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(322) may 1997



Al Bayan

Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043
Audilyia -kuwait
Code: 73251
Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286
2518282-2510602

كلمة البيان



احتفت جريدة «الأسبوع الأدبي» الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب في سورية بالشاعر د. خليفة الوقيّان، فأصدرت عنه ملفا خاصا كواحد من الشعراء العرب الأعلام الجديرين بالتكريم والحفاوة.

وتدل هذه المبادرة الطيبة على رغبة المثقفين في بناء جسور التواصل الثقافي بين أبناء الأمة الواحدة التي مزقتها حراب السياسات الاقليمية الضيقة، وهو عمل مهما بدا متواضعا فإنه في جوهره يطمح الى كسر الحدود والتفاعل مع التجارب الابداعية وتقديمها للقراء بشكل يتيح لهم التعرف اليها والتفاعل معها.

وقد لاقى هذا الملف صدى طيبا في أوساط المثقفين السوريين نظرا لما تضمنه من مساهمات جادة وصادقة للتعريف بتجربة شاعرنا.

ونظرا لأهمية هذا الملف، فإن «البيان» تعيد نشره في هذا العدد كتعبير عن المحبة والتقدير لهذا الشاعر الذي أعطاها عبر مسيرتها الطويلة الكثير من وقته وجهده، ومازال حتى هذا اليوم يرعاها بعقله وقلبه، ولا يبخل عليها برأي سديد، ونظرة عميقة، ورؤية حكيمة.

إن إعادة نشر هذا الملف أمر ضروري ايضا في ظل غياب المطبوعات الثقافية عن الأسواق العربية والاكتفاء بتوزيعها على الأغلب ـ محليا مما يحرمها فضاءها الجماهيري الحي في الساحات الأخرى.

ونحن على يقين بأن مثل هذه المبادرات الطيبة قادرة على إعطاء التجارب الابداعية بعض حقها في الانتشار والوصول الى القارىء. والمهم هو المضي قدما في تعميقها وإيجاد سبل استمرارها وتوسيع دائرتها.

وإذ نقدم شكرنا لكل من ساهم في إخراج هذا الملف الى النور ليس لنا إلا أن ندعو لشاعرنا بأن يوفقه الله إلى المزيد من الإبداع والعطاء المتواصل.

في هذا العدد

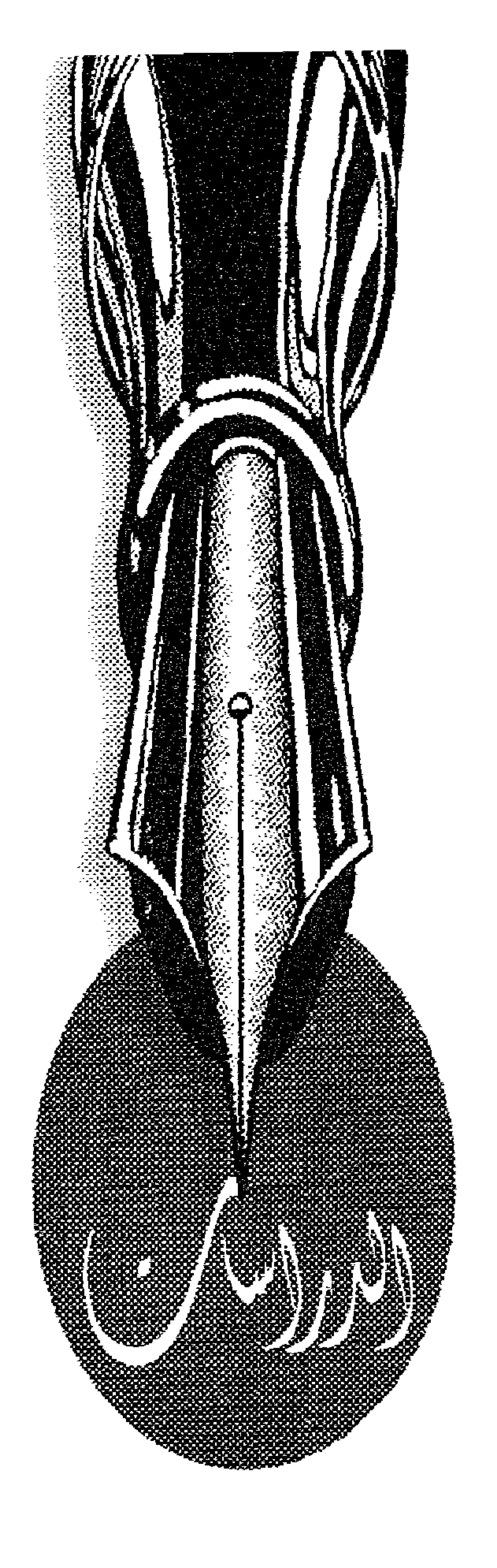
■ الدراسات: 5

■ ملف العدد: 36

■ الشعر: 72

■ القصة: 84

■ عواصم ثقافية: 115


الدراسات

الناقد المحتمل

قراءة في الخطاب النقدي العربي

● بقلم: الدكتور تامر سلوم سلوم
أستاذ البلاغة بجامعة الملك فيصل

أنشأ أرسطو تقنية للكلام الإبداعي وقد بناه على وجود المحتمل. والمحتمل النقدي، كما يراه، (رولان بارت) هو ما لا يتناسب مع ما كان (فهذا من التاريخ) ولا مع ما يجب (فهذا من شأن العلم)، ولكنه يتناسب مع الممنوع والمستحيل والمحرّم(١).

ولا يعبر عنه في بيانات مبدئية ولا يمكننا أن ننتهكه دون أن تحدث صدمة من نوع مضاد لطبيعة النقد القديم القائم على (الموضوعية)(٢) و(الذوق) و(الوضوح)(٣). إذ ينبثق بطريقة التعاكس المعتادة، المدهش من الممنوع - أي من الخطر.

إن المحتمل النقدي هو الذي يطرح شروطا ذات أبعاد كبيرة لقراءات رمزية أو ما يسميه (باشلار) خلل الصور(٤).

ونريد أن نسأل هل يقصي الخطاب النقدي العربي القديم الرمز أم أنه يسمح به؟ وهل المعنى في الشعر حرفي أم رمزي؟ - أم هو أيضا كما قال «رامبو» «حرفيّ في كل الاتجاهات»؟(٥)

تأخذ (المبالغة والإغراق والغلو والإفراط) في الصفة عند قدامة شكلا من أشكال التقديم الرمزي — لا الحرفي - للفضائل أو الأخلاق في الشعر، تشير إلى المعاني الأصلية إشارة ضمنية تنطوي على تعدد في الدلالة أو تنطوي على معان كثيرة كما يقول قدامة. وبذلك نستطيع أن نقول في ضوء هذا الفهم لقدامة إن الشاعر يشكل الفضائل أو يصوغها صياغة خاصة به، ولذلك لا نبحث عن الأبعاد الحرفية لهذه الفضائل وإنما عن بعدها الرمزي. ومن هنا لم ير قدامة في الغلو كذبا لأن الكذب أن تدعي ما ليس موجودا في الحقيقة. أما (الغلو) فهو ضرب من التجاوز في التصوير لا ينبغي أن يفهم حرفيا، وإنما يفهم فهما يراعي ما يطوى عليه التجاوز من دلالات ضمنية تتصل بالمعنى الذي يقدمه الشعر أو بالفضيلة

التي يريد الشاعر تصويرها. وعلى ذلك فمن عاب بيتي امرىء القيس:

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع
فألهيتها عن ذي تمائمَ محْول
إذا ما بكى من خلفها انصرَفت لهُ
بشقٍّ وتحتي شقُّها لم يحَوَّل

على أساس ما فيهما من فحش في المعنى، إنما يصدر حكما غير نقدي، لا علاقة له بتمييز جيد للشعر من رديئه، فليست «فحاشة المعنى في نفسه ما يزيل جودة الشعر فيه كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلا رداءته في ذاته»(٦) ومن هنا يذكر قدامة قول المهلهل:

فلولا الريح أُسْمع أهلَ حجر
صليلَ البيض تُقْرع بالذكورِ

وقول النمر بن تولب:

أبقى الحوادثُ والأيامُ منْ نَمر
أسبادَ سيف قديم إثْرُهُ بادي
تظل تحفر عنه إن ضَربتَ به
بعد الذراعين والساقين والهادي

ويرى أن هذه الأبيات قد تذهب مذهب الغلو، ولكن أصحابها يريدون بها المبالغة «وكل فريق إذا أتى من المبالغة والغلو بما يخرج عن الموجود ويدخل في باب المعدوم فإنما يريدون به المثل وبلوغ النهاية في النعت»(٧).

أي أن القضية قضية تقديم شعري تبحث فيه لا عن الدلالة الضمنية، غير المفارقة لطبيعة التقديم الشعري، وعندما يحلل قدامة قول أبي نواس:

وأخَفْتَ أهلَ الشرك حتى أنه
لَتخافُكَ النُّطَفُ التي لم تخْلَقِ

فإنه يرى فيه دليلا على عموم المهابة ورسوخها في قلب الشاهد والغائب، وفي قوله: «حتى أنه لتخافك. قوة.. لتكاد تهابك».. (وكذا كل غال مفرط في الغلو إذا أتى بما يخرج عن الموجود، فإنما يذهب إلى تصييره مثلا، وقد أحسن أبو نواس حيث أتى بما ينبىء عن عظيم الشيء الذي وصفه(٨).

والمبالغة عند قدامة ترتبط ـ في النهاية ـ بكيفية تقديم المحتوى الأخلاقي لأنها لا تعدو «أن يذكر الشاعر حالا من الأحوال في شعر لو وقف عليها لأجزأه ذلك في الغرض الذي قصده، فلا يقف حتى يزيد في معنى ما ذكره من تلك الحال، ما يكون أبلغ فيما قصده له، وذلك قول عمير بن الأيهم التغلبي:

ونكرم جارنا ما دام فينا
ونتبعه الكرامة حيث مالا

فإكرامهم للجار وما دام فيهم من الأخلاق الجميلة الموصوفة، وإتباعهم إياه الكرامة حيث كان من المبالغة في الجميل(٩).

وفي ضوء هذا النص يمكن أن نفهم ما يقوله قدامة وقد وصف شعراء مصيبون متقدمون قوما بالإفراط في هذه الفضائل، حتى زال الوصف إلى الطرف المذموم، وليس ذلك منهم إلا كما قدمنا القول فيه من باب الغلو في الشعر، من أن الذي يراد به إنما هو المبالغة في التمثيل لا حقيقة الشيء(١٠).

وفي هذا المنظور يأخذ (المتناقض والممتنع) عند قدامة معنى سلبيا. أي

يصبح انحرافا عن الصدق. ولا يصح قبولها لأنها تخل بالأصل أو لا تحاكي بتعبير أدق نموذجا سابقا، ومن ثم نرى قدامة يميز بين التناقض والممتنع من ناحية، والمبالغة والغلو من ناحية أخرى. فالمتناقض لا يكون ولا يمكن تصوره في الوهم والممتنع لا يكون ولا يمكن تصوره في الوهم(١١). والتناقض نقيض التناسب كما أن الاستحالة نقيض الصحة، والاستحالة والتناقض يرتبطان بعيب منطقي قاتل، لا قيمة معه للمعنى. ولقد حصر أرسطو — في كتاب المقولات — قواعد التقابل في المعاني من حيث تناسبها وتناقضها. والأشياء تتقابل - فيما يقال - إما عن طريق الإضافة مثل الأب والابن والمولى والعبد، وإما عن طريق التضاد مثل الشرير للخير والأبيض للأسود، وإما على طريق العدم والقنية مثل الأعمى والبصير، وأخيرا على طريق النفي والإثبات مثل أن يقال زيد جالس وزيد ليس بجالس. فإذا جمع الشاعر بين متقابلين من التقابلات المندرجة تحت هذه الأنواع وكان تقابلها من جهة واحدة فحسب، كان المعنى مستحيلا متناقضا من الزاوية المنطقية والشعرية في آن(١٢).

وقد جاء في الشعر من الاستحالة والتناقض ما لا عذر فيه وما جمع في ما قيل بين المتقابلات من جهة واحدة، ومنه ما تناقض فيه ظاهر يعلم في أول ما يلقى إلى السمع، ومنه ما يحتاج إلى تنبه على موضع التناقض.

ومما جاء في ذلك على جهة التضاد قول أبي نواس في الخمر:

كأنَّ بقايا ما عَفَا من حَبَابها
تفاريقُ شَيْبٍ في سوادِ عذارِ

فشبه حباب الكأس بالشيب وذلك قول جائز لأن الحباب يشبه به في البياض وحده لا في شيء آخر غيره ثم قال:

تردَّتْ به ثم انفرى عن أديْمِها
تَفَرِّيَ ليلٍ عن بَيَاضِ نهارِ

فالحباب الذي جعله في هذا البيت الثاني كالليل هو الذي كان في البيت الأول أبيض كالشيب والخمر التي كانت في البيت الأول كسواد العذار هي التي صارت في البيت الثاني كبياض النهار وليس في التناقض له منصرف إلى جهة من الجهات للعذر لأن الأسود والأبيض طرفان متضادان وكل واحد منهما في غاية البعد عن الآخر، فليس يجوز أن يكون شيء واحد يوصف بأنه أسود وأبيض إلا كما يوصف الأدكن في الألوان بالقياس إلى واحد من الطرفين الذي هو واسطة بينهما فيقال إنه عند الأبيض أسود.

ولعل قوما يحتجون لأبي نواس بأن يقولوا إن قوله «تَفَرِي ليل عن بياض نهار» لم يرد به لا أبيض ولا أسود لكن الذي أراده هو ذات التفري وانحسار الشيء عن الشيء أسود كان أو أبيض أو غير ذلك من الألوان، فنقول من يحتج بهذه الحجة تبطل من جهات:

إحداها أن الرجل قد صرح بأنه لم يرد غير اللون فقط بقوله عن بياض نهار.

والثانية تشبيهه الحباب بالشيب لأن الحباب لا يشبه الشيب من جهة من الجهات غير البياض. والثالثة أن الليل والنهار ليس هما غير الظلمة والضياء فيظن بالجاعل لهما في وصف من الأوصاف أنه أراد شيئا آخر فإن القائل مثلا في شيء إنه قد يتبرأ من شيء كما تتبرأ الشعرة من العجين. قد يجوز ان يصرف

قوله هذا على وجهين:

أحدهما أن يظن أنه أراد تبريء الأسود من الأبيض لأن في الشعرة والعجين جسما يجوز أن يتبرأ من جسم وسوادا وبياضا فأما الليل والنهار فليس هما غير سواد وبياض فقط، فأما جسم يتبرأ من جسم فلا.

ومما جاء في الشعر في التناقض على طريق المضاف قول عبدالرحمن بن عبدالله القس:

فإني إذا ما الموت حل بنفسها
يزال بنفسي قبل ذاك فأقبر

فقد جمع بين قبل وبعد وهما من المضاف لأنه لا قبل إلا البعد ولا بعد إلا لقبل حيث قال إنه إذا وقع الموت بها وهذا القول كأنه شرط وصفة ليكون له جواب يأتي به وجوابه قوله «يزال بنفسه» قبل ذلك، وهذا شبيه بقول قائل لو قال إذا انكسرت الجرة انكسر الكوز قبلها، ومنزلة هذا التناقض عندي فوق منزلة جمع المتقابلين في الشناعة، لأن هذا الشاعر جعل ما هو قبل بعدا.

ومما جاء في الشعر على طريق القنية والعدم قول ابن نوفل:

لأعلاج ثمانية وشيخ
كبير السن ليس بذي ضرير

فلفظة ضرير إنما تستعمل وهي تصريف فعيل من الضر في الأكثر للذي لا بصر له، وقول هذا الشاعر في هذا الشعر إنه ذو بصر وإنه ضرير تناقض من جهة القنية والعدم. وذلك أنه يقول إن له بصرا ولا بصر له فهو بصير أعمى.

فإن قال قائل: إنه ضرير راجع إلى البصر بأنه أعمى فالعرب أولا إنما تريد بضرير الإنسان الذي قد لحقه الضر بذهاب بصره لا البصر نفسه، وأيضا فليس البصر هو العين التي يقع عليها العمى بل ذات الإبصار. وذات الإبصار لا يقال لها عمياء كما لا يقال ان حدة السيف كليلة بل إنما يقال السيف كليل لأن الحدة لا تكل وكذا البصر لا يعمى ولكنه في توسع اللغة وتسمح العرب في اللفظ جائز على طريق المجاز جاء في أقوى المواضع حجة وهو القرآن في قوله عز وجل. «إنها لا تعمى الأبصار» ولكنه إذا جاز في البصر أن يقال أعمى فلا أراه يجوز أن يقال فيه مضرور.. وأرى أن مما يدخل في هذا البيت من التناقض قول ابن هرمة:

تراه إذا ما أبصر الضيفَ كلبُهُ
يكلمه من حبّه وهو أعجمُ

فإن هذا الشاعر أقنى الكلب الكلام في قوله يكلمه ثم أعدمه إياه عند قوله وهو أعجم من غير أن يزيد في القول ما يدل على أن ما ذكره إنما أجراه على طريق الاستعارة فإن عذر هذا الشاعر ببعض المعاذير إذا كانت الحجج كثيرة، فهلا قال كما قال عنترة:

فازورَّ من وقع القنا بلبانه
وشكى إليَّ بعبرة وتحمحم

فلم يخرج الفرس عما له من التحمحم إلى الكلام ثم قال:

لو كان يدري ما المحاورةُ اشتكى
ولكان لو علم الكلامَ مكلّمي

ومما جاء من الشعر على طريق

الايجاب والسلب قول عبدالرحمن بن عبدالله ابن القس:

أرى هجرها والقتلَ مثلين فاقصروا
ملامَكم فالقتل أعفى وأيسر

فأوجب هذا الشاعر للقتل والهجر أنهما مثلان ثم سلبهما ذلك بقوله القتل أعفى وأيسر، فكأنه قال إن القتل مثل الهجر وليس هو مثله.

وأرى أن هذا الشاعر أراد أن يقول بل القتل أعفى وأيسر، ولو قال بل لكان الشعر مستقيما لأن مقام لفظه بل مقام ما ينفي الماضي ويثبت المستأنف لكنه لما لم يقلها وأتى بجمع الإثبات ونفيه استحال شعرد. وليس إذا علمنا أن شاعرا أراد لفظة تقيم شعره فجعل مكانها لفظة تحيله وتفسده وجب أن يحسب له ما يتوهم أنه أراده ويترك ما قد صرح به ولو كانت الأمور كلها تجري على هذا لم يكن خطأ.

وأرى أن ما جرى هذا المجرى قول يزيد بن مالك الغامدي حيث قال:

أكفّ الجهل عن حلماء قومي
وأعرض عن كلام الجاهلينا
إذا رجل تعرّض مستخفا
لنا بالجهل أوشك أن يحينا

فقد أوجب هذا الشاعر في البيت الأول لنفسه الحلم والإعراض عن الجهال ونفى ذلك بعينه في البيت الثاني بتعديه في معاقبة الجاهل إلى أقصى العقوبات وهو القتل:

ولأبي نواس أيضا شيء يشبه هذا وهو قوله:

وليٌّ عهد ما له قرين
ولا له شبْهٌ ولا خدين
أستغفر الله بلى هارون
ياخير من كان ومن يكون
إلا النبي المصطفى المأمون

فصيرَ هارون شبيها بوليِّ العهد ولم يستثن بهارون فكأنه خير منه وليس خيرا منه لأنه شبيهه أو كشبيهه وليس بشبيهه لأنه خير منه وهذا جمع بين النفي والإثبات.

ومما يجري هذا المجرى وقد أنكره الناس وعابوه قول زهير بن أبي سلمى:

قف بالديار التي لم يعفها القدم
بلى وغيرّها الأرواح والديم(١٣)

ومما جاء في الشعر وقد وضع الممتنع في ما يجوز وقوعه قول أبي نواس:

يا أمينَ الله عشْ أبدا
دم علىَ الأيام والزمن

فليس يخلو هذا الشاعر من أن يكون تفاءل لهذا الممدوح بقوله: «عش أبدا أمرا أو دعاء، وكلا الأمرين مما لا يجوز ومستقبح».

ولعل معترضا يعترض هذا القول منا في هذا الموضع فيقول: إنه مناقضة لما استجزناه ورأيناه صوابا في صدر هذا الكتاب في الغلو، ويجعل قول أبي نواس هذا غلوا فيلزمنا تجويزه كما فصلنا تجويز الغلو ونحن نقول إن هذا وما أشبهه ليس غلوا ولا إفراطا بل خروجا عن حد الممتنع الذي لا يجوز أن يقع، لأن الغلو إنما هو تجاوز في نعت ما للشيء أن يكون عليه وليس خارجا عن طباعه إلى ما لا يجوز أن يقع له، لأن الذي يكون قلنا إنه جائز مثل قول النمر بن تولب:

تظل تحفر عنه إن ضربت به
بعد الذراعين والساقين والهادي

فليس خارجا عن طباع السيف أن يقطع الذراعين والساقين والهادي وأن يؤثر بعد ذلك ويغوص في الأرض ولكنه مما لا يكاد يكون وكذلك ما قلناه في ما قال المهلهل:

فلولا الريح أُسْمع أهلَ حجر
صليلَ البيض تُقرع بالذكورِ

فإنه أيضا ليس يخرج عن طباع أهل حجر أن يسمعوا الأصوات من الأماكن البعيدة ولا خارج عن طباع البيض أن تصل ويشتد طنينها بقرع السيوف إياها ولكن يبعد ببعد المسافة بين موضع الوقعة وحجر بعدا لا يكاد يقع وليس في طباع الإنسان أن يعيش أبدا فإنا كنا قد قدمنا أن مخارج الغلو إنما هي على (يكاد) وليس في قول أبي نواس «عش أبدا» موضع يحسن فيه لأنه لا يحسن على مذهب الدعاء أن يقال أمين يكاد أن يعيش أبدا(١٤).

في أساس هذه المفهومات ارتبطت المبالغة عند النقاد بالإبانة والشرح والتوضيح. ذلك أن المبالغة تعد وسيلة من وسائل شرح المعنى وتوضيحه، عندما يراد بها مجرد تمثيل المعنى أو التأكيد على بعض عناصره الهامة، لذلك تحدث ثعلب عن «الإفراط في الإغراق» ومثل له بأبيات أغلبها من شعر المديح(١٥) وعده نوعا من أنواع البديع التي أكثر منها المحدثون. ودافع قدامة عن المبالغة في الشعر مفترضا أن الغلو أفضل من الاقتصاد، ذلك لأن الشعراء يريدون بلوغ الغاية في «النعت» والخروج عن الموجود إلى باب المعدوم. وليس من الضروري - فيما يرى قدامة - أن يكون الشاعر صادقا في أقواله، حسبه الاتقان في المعاني التي يعالجها لأن وصف الشاعر هو الذي يستجاد لا اعتقاده، فضلا عن أن براعة الشاعر لا تنفصل عن قدرته على الإفراط في وصف ممدوحيه، بكل ما يرفعهم عن مستوى البشر العاديين(١٦) وقال ابن وهب: وأما المبالغة في المعنى فإخراج الشيء عن أبلغ غايات معانيه كقوله عز وجل ﴿وقالت اليهود: يد الله مغلولة﴾ ولربما قالوا: بأنه قد أقتر فقترَّ علينا، فبالغ الله عزوجل - في تقبيح قولهم وإخراجه عن غاية الذم.

ومن المبالغة في المعنى قول الشاعر:

وفيهن ملهى للطيف ومنظرٌ
أنيقٌ لعين الناظر المتوسِّمِ(١٧)

وهذه نتيجة لا تفترق كثيرا عما انتهى إليه أبو هلال العسكري الذي ذهب إلى أن المبالغة أن تبلغ بالمعنى أقصى غاياته. وأبعد نهاياته، ولا تقتصر في العبارة عنه على أدنى منازله وأقرب مراتبه، ومثاله في القرآن قوله تعالى ﴿يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى﴾، ولو قال: تذهل كل امرأة عن ولدها لكان بيانا حسنا وبلاغة كاملة، وإنما خص المرضعة للمبالغة، لأن المرضعة أشفق على ولدها لمعرفتها بحاجته إليها، وأشفق به لقربه منها ولزومه لها، لا يفارقها ليلا ولا نهارا، وعلى حسب القرب تكون المحبة والإلف.
ولهذا قال امرؤ القيس:

فمثلُك حُبلى قد طرقتُ ومرضع
فألهيتُهـا عن ذي تمائمَ محوَّلِ

لما أراد المبالغة في وصف محبة المرأة له، قال: إني ألهيتها عن ولدهـا الذي ترضعه لمعرفته بشغفها به، وشفقتها عليه في حال إرضاعهـا إياه(١٨). وتـوقف عنـد قول الشاعر:

خليليَّ أمسى حبُّ خـرقاءَ قاتلي
ففي الحب مني وقدةٌ وصدوعُ
ولو جاورتنا اليومَ خرقاءُ لم نُبَلْ
على جـدبنا ألا يصـوب ربيـع

فقوله على جدبنا «مبالغة جيدة»(١٩) وضمن هـذا المنظور ندرك موقـف ابن سنان الخفاجي الذي يكاد يكون استعادة لموقف قدامة بن جعفر فهو يرى أن الشعر مبني على الجواز والتسمح ومن هنا نفهم الدلالة في قبوله المبالغة والغلو فإن الناس مختلفون في حمد الغلـو وذمه، فمنهـم من يختـاره ويقـول أحسن الشعـر أكـذبـه، ويستدل بقول النابغة وقد سئل عن أشعر الناس؟ فقال: من استنجد كذبه، وأضحك رديئـه، وهذا هـو مـذهـب اليونـانيين في شعرهم، ومنهـم من يكره الغلو والمبـالغة التي تخرج إلى الإحـالة، ويختار مـا قارب الحقيقة ودانى الصحـة، ويعيب قول أبي نواس:

وأخفْتَ أهـلَ الشرك حتى إنـه
لتخافُكَ النُّطَـفُ التي لم تخْلَقِ

لما في ذلك مـن الغلو والإفـراط الخارج عـن الحقيقة، والـذي أذهـب إليه المذهـب الأول في حمد المبالغـة والغلو، لأن الشعـر مبني على الجواز والتسمح.

والمعنى التخييلي عند عبد القاهر (الذي لا يمكن ان يقـال إنه صـدق وإن ما أثبتـه ثابت وما نفاه منفي)(٢٠) أي أنه نوع من الدعوى تخارج النفس وتـريها ما لا ترى (بـاحتجـاج تمحل وقيـاس تصنـع فيـه وتعمل)(٢١) ومثاله على أبي تمام:

لا تنكري عطل الكريم من الغنى
فـالسيل حـربٌ للمكانِ العـالي

فهذا قد خيل إلى السـامع أن الكريم إذا كان مـوصـوفا بـالعلو والرفعـة في قدره، وكان الغنى كـالغيث في حاجة الخلـق إليه وعظم نفعـه، وجب بـالقياس أن يـزلّ عن الكريـم، زليل السيـل عن الطـود العظيم، ومعلـوم انـــه قيـاس تخييـل وإيهام، لا تحصيـل وإحكام فـالعلة في أن السيـل لا يستقر على الأمكنة العالية أن الماء سيال لا يثبت إلا إذا حصـل في موضـع له جـوانب تـدفعـه عـن الانصبـــاب، وتمنعـه عـن الانسياب، وليس في الكريم والمال شيء من هذه الخلال(٢٢).

وكذلك قول البحتري:

وبياض البازي أصـدقُ حسنا
إن تـأملت مـن سوادِ الغـرابِ

فهو يـريد أن يحسـن المشيب بقيـاسه على البـازي، زاعما أن حســن البـازي في بياض لونه، وإذا كـان المشيب أبيض فهو أحسن كـذلك، والشبـاب بالعكـس. وعلة الحكم هنا كاذبـة في المقيس والمقيس عليه، إذ ليسـت نفـرة النفـس مـن الشيـب ولا إقبالها على الشباب للـون فيهما، وكذلك لا تعجب النفـس بالبازي لبياضـه ولا تنفر مـن الغراب لسـواده، فهـذا أيضا قيـاس خادع(٢٣).

هـذا النـوع مــن القيـاس الخادع أو التخييل هـو موضوع الشعر والخطـابة في نفـس الــوقـت، ذلــك لأن الشعـراء والخطبـاء يجعلــون اجتماع الشيئين في وصف علة الحكم يـريدونه، وإن لم يكن كـذلـك في المعقول ومقتضيـات العقـول (ولا يؤخذ الشاعر بـأن يصحح كون ما جعله أصلا وعلة كما ادعاه فيما يبرم أو ينتقـض مـن قضية، وأن يـأتي على مـا صيره قاعـدة وأساسـا ببينة عقليـة، بل تسلـم مقــدمتـه التـي اعتمـدهـــا بــلا بينة)(٢٤).

وقد ترتبط براعة التشبيه بقدرته على (المبالغة) في المعنى. وقد ميـز عبد القاهر بين التشبيهـات نفسهـا على أسـاس مـا تـؤديه مــن مبالغـة، فـأصبح التشبيـه المحذوف الأداة أكثر تحقيقا للمبالغة من التشبيه الظاهر الأداة.

فـإذا قلـت: «زيد كـالأسـد» أو مثـل الأسـد أو شبيه بـالأسـد تجد ذلك كلـه تشبيها غفلا سـاذجا، ثـم تقول كأن زيدا الأسد فيكون تشبيها أيضا، إلا أنك ترى بينه وبين الأول بونا بعيدا، لأنك ترى له صـورة خاصـة، وتجدك قد فخمت المعنى وزدت فيـه، بـأن أفـدت أنـه مـن شـدة الشجاعة وشدة البطش وأن قلبه قلب لا يخامره الروع ولا يدخلـه الذعر، بحيث يتـوهم أن الأسـد بعينه. ثـم تقول لئـن لقيته ليلقيّنك منه الأسـد، فتجده قد أفاد هذه المبالغة لكن في صـورة أحسن وصفة أخص، وذلك أنك تجعله في «كأن» يتوهم أن الأسد، وتجعله ها هنا يرى منه الأسد على القطع، فيخرج عن حد التوهم إلى حد «اليقين»(٢٥).

وفي (أسرار البلاغة) يذهب عبد القاهر إلى أن عكـس التشبيـه وقلبـه يمكـن أن يؤدي إلى (المبالغة)

وتوقف عند قول أبي نواس:

لدى نرجس غضٍّ القطاف كأنهُ
إذا ما منحنـاهُ العيونَ عيـونُ

وكقول ابن المعتز:

والأقحـوانُ كـالثنـايـا الغـرِّ
قـد صقلـت أنـواره بـالقطـرِ

وقول التنوخي:

أقحــوان معــانــق لشقيــق
كثغــور تعـــضُّ وردَ الخدودِ

وبعده وهو تشبيه النرجس بالعيون:

وعيـونٌ من نـرجـس تتراءى
كعيـونٍ مـوصولـةِ التسهيـدِ

وكتشبيـه الغدران والبرك بـالـدروع والجواشن كقول البحتري يصف البركة:

إذا علتها الصبا من نرجس تتراءى
كعيـون مـوصـولــة التسهيـد

وكتشبيـه الغدران والبرك بـالـدروع والجواشن كقول البحتري يصف البركة:

إذا علتها الصَّبـا أبدتْ لها حبكـا
مثلَ الجواشنِ مصقولا حواشيها

ومن فاتن ذلك وفاخره، لاستواه أوله في الحسن وآخره، قول أبي فراس الحمداني:

انظـرْ إلى زهــر الـــربيــع
والماء في بـــرك البـــديـــع

وإذا الـرياحُ جـرت عليـــ
ـــه في الـذهـاب وفي الـرجـوع
نثـــرت على بيــض الصــــ
ـــفائحِ بيننـا خلــقَ الـدروعِ

وكتشبيه الطل والقطر بـالدمـوع إذا قطـرت على خـدود النسـاء مـن قـول البحتري:

شقـائقٌ يحملن النـدى فكأنـهُ
دموعُ التصابي في خدودِ الخرائد(٢٦)

وقد يقصـد الشاعر على عـادة التخييل أن يوهـم في الشيء هو قـاصر عن نظيره في الصفـة أنــه زائد عليـه في استحقـاقهـا واستيجـاب أن يجعل أصـلا فيصـح على موجـب دعواه وسرفـه - أن يجعـل الفرع أصلا.. ومثاله قول محمد بن وهيب:

وبـدا الصبـاحُ كـأنَّ غـرّتَـهُ
وجـه الخليفـــةِ حين يُمْتـدَحُ

فهذا على أنـه جعل وجـه الخليفة كـأنه أعـرف وأشهـر وأتـم وأكمـل في النـور والضياء مـن الصباح فاستقام لـه بحكم هذه البينة أن يجعل الصبـاح فرعا ووجه الخليفة أصلا(٢٧).

ومثل هذا النوع من التشبيه أشد تأثيرا في المتلقي وفيه خلابة وشيء من السحر لا يخفى مكانه. ذلك أن (هـذه الدعوى - وإن كنت تراها تشبه قولهم: «لا يدري أوجهه أنور أم الصبـح وغرتـه أضوأ أم البـدر» وقولهم إذا أفرطوا «نور الصباح يخفى في ضـوء وجهه» أو «نـور الشمـس مسروق من جبينه» وما جرى في هذا الأسلوب من وجوه الإغراق والمبالغة ـــ فإن في الطريقة الأولى خلابة وشيء من السحـر وهو كأنه يستكثر للصبـاح أن يشبه بوجـه الخليفة ويوهم أنـه قد احتشد له واجتهـد في طلب تشبيه يفخم به أمره، وجهته الساحرة أنه يوقع المبالغة في نفسـك من حيث لا تشعر ويفيـدكها مـن غير أن يظهر ادعـاؤه بها، لأنه وضـع كلامـه وضـع مـن يقيس على أصل متفـق عليه ويـزجي الخبر عـن أمر مسلم لا حـاجة فيه إلى دعـوى ولا إشفاق من خـلاف مخالف وإنكار منكـر وتجهم معترض وتهكـم قـائل «لمَ ومن أيـن لـك ذلك» والمعـاني إذا وردت على النفس هـذا المورد كـان لها ضرب من السرور خـاص وحـدث بها مـن الفـرح عجيـب فكـانـت كـالنعمة لم تكـدرهـا المنة والصنيعـة لم ينفعها اعتداء المصطنع لها»(٢٨).

ومن يتأمل الأساليب البلاغية للتخييل عند عبد القـاهر يلاحظ أنها بمثـابة أوجه متعددة للمبـالغة والإغراق. فمـن ضروبه إلحاق الزائد بالناقص (مبالغة) في المديح.

وأصله التشبيـه ثم يتـزايد كقـول ابن بابك:

ألا يارياضَ الحزنِ من أبرقِ الحمى
نسيمكِ مسروقٌ ووصفـكِ مُنْتَحَلُ
حكيـتِ أبـــا سعـدٍ فنشركِ نشره
ولكن لـه صدقُ الهوى ولـكِ المَلَلُ

وكذلك بيت المتنبي:

لم تحكِ نائلـكَ السحابُ وإنما
حمّت به فصبيبهـا الرحضـاءُ

لأنه وإن كـان أصله التشبيه مـن حيث يشبه الجواد بـالغيث فـإنه وضـع المعنى وضعا وصوره في صـورة خرج معها إلى ما لا أصل له في التشبيه(٢٩) وما ذلك إلا (للتنـــاهـــي في المبـــالغـــة والإغـــراق والإغراب)(٣٠).

ومن لطيف هذا النوع قول أبي العباس الضبي:

لا تـركنـن إلى الفـرا
ق وإن سكنـت إلى العنـاق
فـالشمـس عنـد غـروبها
تصفـر مـن فـرق الفـراق

ادعى لتعظيم شأن الفراق أن ما يرى من الصفرة حين يرق نورها بدنوها من الأرض، إنما هو لأنها تفارق الأفق الذي كانت فيه أو الناس الذين طلعت عليهم وأنست بهم وأنسوا بها وسرتهم رؤيتها(٣١).

وقد ترتبط قدرة التشبيه في أن يعكس الحقائق ويُغير الأشياء، أو القدرة على تحسين الشيء وتقبيحه ولذلك ذهب إلى أن الاحتفال في «التصويرات» و«التخييلات» يهزّ الممدوحين ويحركهم ويحدث ضربا من الفتنة في نفس المتلقي إلى الدرجة التي تكشف عن قدرة الشعر عى أن (يكسب الدنيَ رفعة والغامض القدر نباهة. وعلى العكس يغض من شرف الشريف، ويطأ من قدر ذي العزة المنيف، ويظلم الفضل ويتهضمه، ويخدش وجه الجمال ويتخونه، ويعطي الشبهة سلطان الحجة، ويرد الحجة إلى صيغة الشبهة، ويصنع من المادة الخسيسة بدعا تغلو في القيمة وتعلو، ويفعل من قلب الجواهر وتبديل الطبائع ما ترى به الكيمياء وقد صحت، ودعوى الإكسير وقد وضحت، إلا أنها روحانية بالأوهام والإفهام، دون الأجسام والأجرام ولذلك قال:

يرى حكمة ما فيه وهو فكاهة
ويقضي بما يقضي به وهو ظالم

وقال:

عليم بـإبدال الحروف وقـامع
لكل خطيب يقمع الحق باطله

وقال ابن سكرة فأحسن:

والشعـر نـار بـلا دخـان
وللقـوافي رقـى لطيفـه
لـو هجـى المسـك وهـو أهـل
لكـل مـدح لصـار جيفـه
كـم مـن ثقيـل المحـل سـام
هوت بـه أحرف خفيفـه(٣٢)

ومن عجيب ما اتفق في هذا الباب قول ابن المعتز في ذم القمر واجترأوه بقدرة البيان على تقبيحه وهو الأصل والمثل وعليه الاعتماد والمعول في تحسين كل حسن وتزيين كل مزين، وأول ما يقع في النفوس إذا أريد المبالغة في الوصف بالجمال، والبلوغ في غاية الكمال فيقال «وجه كأنه القمر» و«كأنه فلقة القمر» ذلك لثقته بأن هذا القول إذا شاء سحر، وقلب الصور، وأنه لا يهاب أن يخرق الإجماع ويسحر العقول ويقتسر الطباع وهو(٣٣):

ياسرقَ الأنواع مـن شمس الضحى
يامثكلي طيب الكرى ومنغصي
أما ضياء الشمس فيك فناقص
وأرى حرارة نارهـا لم تنقص
لم يظفر التشبيه منـك بطائل
متسلـخ بهقا كلـون الأبـرص

وفي ضوء هذا الفهم من قدرة الشاعر على الاحتيال والمغالطة والربط بين الشعر والخطابة، أو بين الصورة الشعرية

والاستدلال في المنطق، يتوقف عبد القاهرة عند حسن التعليل التخييلي الذي تحول طرافته دون الانتباه إلى ما فيه من مغالطة ومن واضح هذا النوع وجيده قول ابن المعتز:

صدّت شرير وأزمعت هجري
وصغت ضمائرها إلى الغدر
قالت كبرت وشبت قلت لها
هذا غبار وقائع الدهر

ألا تراه أنكر أن يكون الذي بدا به شيبا ورأى الاعتصام بالحجة أخصر طريقا إلى نفي العيب وقطع الخصومة ولم يسلك الطريقة العامية فيثبت المشيب، ثم يمنع الغائب أن يعيب، ويريه الخطأ في عيبه به، ويلزمه المناقضة في مذهبه.. وهكذا إذا تأولوا في الشيب أنه ليس بابيضاض الشعر الكائن في مجرى العادة وموضوع الخلقة ولكنه نور العقل والأدب قد انتشر وبان من وجهه وظهر، كقول الطائي الكبير:

ولا يروغك إيماض القتير به
فإن ذاك ابتسام الرأي والأدب

وينبغي أن تعلم أن باب التشبيهات قد حظي من هذه الطريقة بضرب من السحر، لا تأتي الصفة على غرابته، ولا يبلغ البيان كنه ما ناله من اللطف والظرف، فإنه قد بلغ حدا يرد العزوف في طباع الغزل، ويلهى الثكلان عن الثكل، وينفث في عقد الوحشة، وينشد ما ضل عنك من المسرة، ويشهد للشعر بما يطيل لسنانه في الفخر، ويبين جملة ما للبيان من القدرة والقدر. فمن ذلك قول ابن الرومي:

خجلت خدود الورد من تفضيله
خجلا توردها عليه شاهد
لم يخجل الورد المورد لونه
إلا وناحله الفضيلة عاند
للنرجس الفضل المبين وإن أبى
آب وحاد عن الطريقة حائد
فصل القضية ان هذا قائد
زهر الرياض وآن هذا طارد
شتان بين اثنين هذا موعد
بتسلب الدنيا وهذا واعد

وترتيب الصنعة في هذه القطعة أنه عمل أولا على قلب طرفي التشبيه..

فشبه حمرة الورد بحمرة الخجل ثم تناسى ذلك وخدع عنه نفسه وحملها على أن تعتقد أنه خجل على الحقيقة، ثم لما اطمأن ذلك في قلبه واستحكمت صورته طلب لذلك الخجل علة فجعل علته أن فضل على النرجس ووضع في منزلة ليس يرى نفسه أهلا لها فصار يتشور من ذلك ويتخوف عيب العائب وغميزة المستهزئ ويجد ما يجد من مدح مدحة يظهر الكذب فيها ويفرط حتى تصير كالهزء بمن قصد بها، ثم زادته الفطنة الثاقبة والطبع المثمر في سحر البيان ما رأيت من وضع حجاج في شأن النرجس وجهة استحقاقه الفضل على الورد فجاء بحسن وإحسان لا تكاد تجد مثله إلا له.. وقد اتفق للمتأخرين من المحدثين في هذا الفن نكت ولطائف وبدع وظرائف لا يستكثر لها الكثير من الثناء، ولا يضيق مكانها من الفضل عن سمة الإطراء(٣٤).

هوامش البحث

١ ـ رولان بارت: نقد وحقيقة ـ ترجمة: د. منذر عياشي ـ مركز الإنماء الحضاري ـ حلب ـ سوريا ـ ١٩٩٤ ـ ص: ٣٧ ـ ٣٩.

٢ ـ الموضوعية: مصطلح فلسفي معاصر وصفة لما هو موضوعي. وجود الأشياء خارجا عنا. راجع: رولان بارت: نقد وحقيقة ـ ص: ٤١.

٣ ـ رولان بارت: نقد وحقيقة ـ ص: ٤١ ـ ٦٢.

٤ ـ رولان بارت: نقد وحقيقة ـ ص: ٦٩.

٥ ـ رولان بارت: نقد وحقيقة ـ ص: ٧٠.

٦ ـ قدامة بن جعفر: نقد الشعر. تحقيق: كمال مصطفى، الخانجي ـ المثنى ـ القاهرة ـ ١٩٦٣ ـ ص: ٥.

٧ ـ نقد الشعر ـ ص: ٩.

٨ ـ نقد الشعر ـ ص: ٢٧ ـ ٢٨.

٩ ـ نقد الشعر ـ ص: ١٢٤ ـ ١٢٥.

١٠ ـ نقد الشعر ـ ص: ٣١.

١١ ـ نقد الشعر ـ ص: ٢١.

١٢ ـ جابر عصفور: مفهوم الشعر ـ دار التنوير ـ لبنان ـ ط٢ ـ ١٩٨٢ ـ ص: ١١١.

١٣ ـ نقد الشعر ـ ص: ١٩٦ ـ ٢٠١.

١٤ ـ نقد الشعر ـ ص: ٢٠١ ـ ٢٠٢.

١٥ ـ ثعلب: قواعدالشعر ـ تحقيق: رمضان عبد التواب ـ القاهرة ـ ١٩٩٦ ـ ص: ٣٩ ـ ٤١.

١٦ ـ نقد الشعر ـ ص: ٢٦ ـ ٢٧ ومن ص: ٣٠ ـ ٣٣.

١٧ ـ ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، دار الكتب ـ القاهرة ـ ١٩٣٣ ـ ص: ١٥٤.

١٨ ـ أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين ـ تحقيق: البجاوي وأبي الفضل إبراهيم ـ مطبعة البابي الحلبي ـ القاهرة ١٩٧١. ص: ٢٧٨.

١٩ ـ الصناعتين ـ ص: ٢٧٨.

٢٠ ـ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ـ تحقيق: هـ ريتر ـ استانبول ١٩٥٤ ـ ص: ٢٤٥.

٢١ ـ أسرار البلاغة ـ ص: ٢٤٥.

٢٢ ـ أسرار البلاغة ـ ص: ٢٤٥ ـ ٢٤٦.

٢٣ ـ أسرار البلاغة ـ ص: ٢٤٧.

٢٤ ـ أسرار البلاغة ـ ص: ٢٤٨.

٢٥ ـ عبد القاهرة الجرجاني: دلائل الإعجاز ـ تصحيح السيد محمد رشيد رضا ـ ط ٤ ـ دار المنار بمصر ١٣٦٧ هـ ـ ص: ١٩٩.

٢٦ ـ أسرار البلاغة ـ ص: ١٩٩.

٢٧ ـ أسرار البلاغة ـ ص: ٢٠٥.

٢٨ ـ أسرار البلاغة ـ ص: ٢٠٥ ـ ٢٠٦.

٢٩ ـ أسرار البلاغة ـ ص: ٢٥٦.

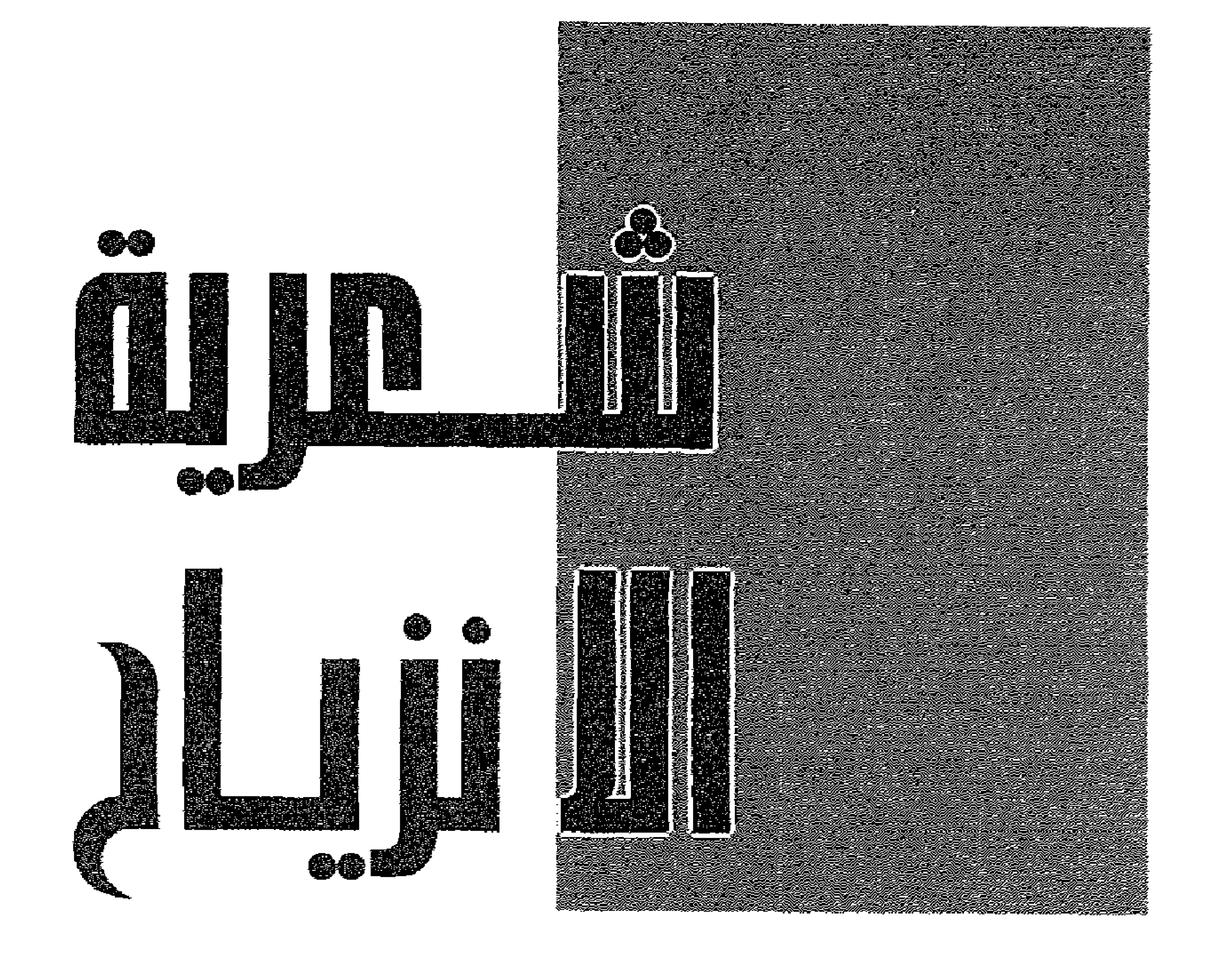
٣٠ ـ أسرار البلاغة ـ ص: ٢٥٦.

٣١ ـ أسرار البلاغة ـ ص: ٢٥٧.

٣٢ ـ أسرار البلاغة ـ ص: ٣١٧ ـ ٣١٨.

٣٣ ـ أسرار البلاغة ـ ص: ٣٢٠ ـ ٣٢١.

٣٤ ـ أسرار البلاغة ـ ص: ٢٦١ ـ ٢٦٤.



شعرية الانزياح في القصيدة المعاصرة

○ جواد الرامي / المغرب

إن الكلمة أو اللفظة وهي منعزلة أو مستقلة عن سياقها تأخذ بعدا دلاليا مغايرا، لما يمكن أن تصبح عليه وهي تنشغل داخل التركيب وتتفاعل مع سياق النص المبثوثة فيه بشكل عام. فللكلمة بعد مغاير داخل الشعر خصوصا، ولربما لهذه الغاية كانت نصيحة ملارمي لصديقه ديكا «إننا لا نصنع الأبيات الشعرية بالأفكار بل نصنعها بالكلمات»، كما عرف أيضا بتلك العبارة «أنا مركب» (١)، حيث داخل التركيب تؤسس الكلمات مواقعها الجديدة، المغايرة لما يمكن أن تؤديه داخل حقول مغايرة. إنها تبرز تميزها منذ اللحظة الأولى، بخرقها لما تعتبره لغة الاستعمال والتواصل بالقاعدة أو المعيار وبخرقها هذا يسعى الشاعر سعيا نحو بناء عالم شعري منفرد أو متميز.

لقد اهتدى النقاد أو المهتمون بالشعر عموما إلى إدراك هذه الخاصية الفنية سواء من القدماء أو المحدثين، فهذا الخليل بن أحمد يزكي هذا التصور من خلال وعيه بطبيعة هذا المنحى الفني قائلا: «الشعراء أمراء الكلام، يصرفونه أنى شاءوا، وجائز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومد مقصوره، وقصر ممدوده، والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته» (٢).

كما يختلف كثير من هؤلاء القدماء في نظرتهم المتأرجحة بين القبول والرفض، لكل مستوى من مستويات هذا الخرق أو المجاز أو العدول، أو التغيير، وفق معيارية نسبية لا ينبغي تجاوزها بشكل كلي ومطلق، حفاظا على العلاقة بين المستعار

منه، والمستعار له، وبين المشبه والمشبه به، أو بعبارة أخرى الحفاظ على معاني الأشياء في حدود معناها العقلي حتى لا تثير الاستغراب والتعقيد.

لقد استوعب الشكلانيون الروس هذه الخاصية الفنية في صياغاتهم النقدية المعروفة موضحين الفرق بين اللغة الشعرية واللغة العادية* متنبهين إلى مجموعة من الخصائص التي تجعل من العمل الأدبي عملا أدبيا، خصوصا مع تلك الانطلاقة التي أرسى بواكر نضجها ياكبسون، والتي كان لها الأثر الكبير في التأثير على المناهج والتصورات النقدية اللاحقة، والاستفادة منها في إدراك وفهم حقيقة اللغة الشعرية بعيدا عن التأويلات والانطباعات الخارجة عن النص الشعري.

ولعل أهم دراسة للانزياح هي تلك التي وقف عندها جان كوهن في كتابيه «بنية اللغة الشعرية» و«الكلام السامي» لملامسة الجانب التواصلي في العملية الإبداعية، مستفيدا من الدراسات الأسلوبية التي كانت تشغل اهتمام الباحثين في فرنسا، من أمثال، بالي، وشارل برونو، وماروزو، وكبرو، وليوسبتزر، وغيرهم من الأسماء والمدارس الأسلوبية.

ومفهوم الانزياح عند كوهن لا يقف عند حدود لغة الشعر فقط، ولكنه حاضر أيضا، داخل لغة العلم بشكل طفيف وقليل أو بعبارة كوهن «يدنو من الصفر» على عكس حضوره المكثف داخل لغة الشعر، أو ارتقائه إلى «أقصى درجة»، لكن على ألا يفهم من الانزياح ذلك الخرق الأعمى والمعتوه الذي ينخر انسجام النص ويحيل اللغة الشعرية إلى عبث أو متاه في متاه، بل لابد من مراعاة قانون التواصل، وإلا فإن النص سيفقد طاقته التخيلية الخلاقة، فالانزياح عند كوهن «خطأ متعمد يستهدف من ورائه الوقوف إلى تصحيحه الخاص. ويمكن تحليل ميكانيزم صناعة ما هو شعري إلى زمنين:

١ ـ عرض الانزياح

٢ ـ نفي الانزياح (٣)

وفق هذه الأوالية المركزية، ركز كوهن على مستويات الانزياح المتعددة داخل القصيدة الشعرية، سواء على المستوى الصوتي (النظم) أو على المستوى الدلالي بما يتضمنه من الإسناد والتحديد والوصل، ثم مستوى ترتيب الكلمات. وقد خص كل مستوى من هذه المستويات بفصل محدد في كتابه «بنية اللغة الشعرية» انطلاقا من إحصاءات دقيقة، وأوجه الحضور والغياب للانزياح عند شعراء المرحلة الكلاسيكية والرومانسية والرمزية، مدافعا في الوقت نفسه عن الجانب التواصلي في الشعر قائلا: «إن الشعر شأنه شأن النثر، خطاب يوجهه المؤلف إلى القارىء، فلا يكون مفهوما من طرف ذلك الذي يوجه إليه إن الشعرنة عملية ذات وجهين متعايشين متزامنين: الانزياح ونفيه. تكسير البنية وإعادة التبنين، ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولا، ثم يتم العثور عليها، وذلك كله في وعي القارىء هذه العملية المتأرجحة بين الذهاب والإياب من المعنى إلى فقدان المعنى، ثم من فقدان المعنى إلى المعنى تشكل الأداة المشتركة لأكبر أنماط الصور الثلاثة التي درسناها» (٤). إن جان كوهن يلغي بصرامة كل انزياح يكسر عملية التواصل، ولربما لهذا السبب كان له موقف صارم في حق السورياليين،

وخاصة عبارة أندريه بروتون الشهيرة: «لا أخفي أن الصورة الشعرية الأقوى هي التي تمثل بالنسبة لي درجة قصوى من الاعتباط» (٥)، فلا تمثل هذه القولة بالنسبة لكوهن شيئا يذكر، فالانزياح ليس مطلوبا لذاته، حتى ينعرج عن أداء وظيفته، ولكنه عملية مقصودة تبعد للغة إيجابيتها التأثيرية والتواصلية، ولتخلق فسحة بين الشاعر ونصه، وبين النص والقارىء.

من خلال هذا التصور إذن، تبرز أسئلة عديدة: لما الانزياح؟ هل كل انزياح يعتبر ذا قيمة شعرية؟ وكيف يمكن البرهنة على ذلك، خصوصا على مستوى تحليل العمل الأدبي؟ وانطلاقا من أي معيار يمكن تحديد انزياح الشعر؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة نجدها واردة عند كوهن نفسه، إلا أن إثارتنا لها، ليس معناه الرغبة في التكرير، ولكن لتأكيد أن البحث في حدود الانزياح فضاء واسع تختلف حوله الآراء والتصورات فليس كل انزياح يعتبر شعرا، كما لا يعتبر كل كلام منظوم شعرا. فالانزياح إذن انزياحات: فهناك الانزياح الفني الشعري النابع من أعماق التجربة، والمتوقد بإشراقات التأمل والمزج بين الأشياء، وهناك الانزياح الناتج عن التمحل باسم الحداثة، والذي يغتصب فتوة اللغة الشعرية بهزالته وخفوته، وهناك الانزياح الثابت، والانزياح المتحول، والانزياح السياقي أو بتعبير مولينو وطامين، أنها الأشكال الكبرى التي يمكن أن يأخذها مفهوم الانزياح (٦). فالشاعر مطالب بحسب هذه التفريعات أن يكون خبيرا بخبايا كنه هذه الانزياحات، لكي يبرهن على كفاءته الذاتية، ويخلق لغته الخاصة التي تختلف عن لغة المنطق أو كما عبر عن ذلك الشاعر الفرنسي سان جون بيرس بقوله: «سأطردك أيها المنطق من حظيرتي» (٧).

من هنا تتجسد خاصية التأثير الذي تبثه هذه الانزياحات داخل وجدان وأحاسيس المتلقي، يقول ملارمي: «شعرية باللغة الجدة تلك التي يمكن أن أعرفها بهاتين الكلمتين: أن يرسم (الشاعر) بدل الشيء الأثر الذي يمكن أن تحدثه» (٨)، ولا شك أن الارتقاء لهذا الشأن هو الذي يطبع اللغة بطابعها الإيجابي ويجعلها منفتحة ومشرعة أمام التأويلات العديدة، بعيدة كل البعد عن معناها القاموسي الضيق، إذ تخلق مسافة جمالية تتسع أو تضيق وفق ذاتية المبدع وقدرته الخيالية، وقدرة القارىء على الغور والإصغاء لهذا الأثر الذي تتركه فينا لغة الشعر، وفي عبارة الجاحظ دليل مقنع حيث يقول: «إن الشيء من غير معدنه أعذب، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع» (٩).

في ضوء هذه المعطيات سنقف عند الانزياح الشعري في بعض المقاطع الشعرية المعاصرة باعتبارها خرقا للمعيار، وتجليا لمستويات عديدة من الاحتمالات التي تجعل من النص نصا منفتحا، متداخل الدلالات، تسري بداخله تموجات لها أبعاد جديدة وموحية بإيحاءات تمارس تجددها وبعثها أثناء ممارسة القراءة.

يقول بدر شاكر السياب: (١٠)

تلتف حولي دروب المدينة
حبالا من الطين يمضغن قلبي
ويعطين، عن جمرة فيه، طينه

حبالا من النار يجلدن عري الحقول الحزينة
ويحرقن جـيكور في روحي
ويزرعن فيها رماد الضغينة

يقول أمل دنقل: (١١)

الأرض مازالت، بأذنيها دم من قرطها المنزوع
قهقهة اللصوص تسوق هودجها.. وتتركها بلازاد
تشد أصابع العطش المميت على الرمال
تضيع صرختها بحمحمة الخيول
الأرض ملقاة على الصحراء.. ظامئة
وتلقي الدلو مرات وتخرجه بلا ماء
وتزحف في لهيب القيظ
تسائل عن عذوبة نهرها
والنهر سممه المغول
وعيونها تخبو من الإعياء، تستسقي جذور الترك
تنتظر المصير المر.. يطعنها الذبول

ففي النموذج الأول، تتأسس علاقة جديدة بين الكلمات، تقوم على المنافرة أساسا، مما يستدعي حضور القارئ للدخول في رحاب فضاء القصيدة الإشكالي، والتطلع بوعي نحو توليد دلالتها وتزكية حضوره الفعلي عبر فعل التأويل.

وقصيدة «جيكور والمدينة» تستهل بمجموعة من الصور التي تستدعي أكثر من وقفة لما تشحته من دلالات مكثفة وأول ما نلمسه عند الوقوف على هذا المقطع الشعري، هو هذا التوتر الذي يجمع بين الوحدات المعجمية برغم احتفاظ هذا النموذج من حيث تركيبه بنظام الجملة العربية.

وبناء على ما تقدم يمكن القول إن الانزياح يشكل عتبة (البداية) في فتح باب القراءة.

والسياب في نموذجه هذا يجمع بين متناقضات لها طابع محسوس بأخرى مجردة، من أجل الكشف عن حدة الألم والمعاناة التي تحيط به وتستبد بمشاعره، ولتشخيص كل ذلك وظف الشاعر فعل «تلتف» في مستهل قصيدته للدلالة على أن الوضع غير عادي وبسيط، وإنما يعيش (الشاعر) حالة حصار، واختناق. وتتأكد هذه الفرضية من خلال ربطه بين عناصر معجمية تلمح وتشير لذلك.

فالعلاقة بين «تلتف» و«دروب المدينة» تقوم على المنافرة أساسا، لأن الفعل «يلتف» يستدعي فاعلا حيا يقوم بحركة محددة لغاية مقصودة، على عكس «دروب المدينة» التي لا تنسجم مع مقومات الفعل. «فالدروب» اسم جامد يحدد المكان، ويأخذ داخل الذاكرة أو الحرف حيزا دلاليا محدودا، وبمجرد الربط بينه وبين الفعل التف، تنعدم إذن أو تقصى دلالتهما المادية، لتتأسس مسافة جديدة لها انسجامها الخاص، مضفية على اللغة المستعملة، معنى إضافيا غير الذي تحمله وتظهر به في لغة الاستعمال العادي: إذ يمكن مثلا لنفي هذا الانزياح أن نستبدل فعل «تلتف» بفعل آخر مثل «تحيط» بما أن هناك حضورا «للدروب» ولكن الفعل «تلتف» يضمر معاني ودلالات أوسع وأكثر إيحاء.

كما يعضد هذا الانزياح ارتباطه المباشر بالأبيات الشعرية اللاحقة: أي الصفة التي أعطاها الشاعر لهذه «الدروب»، والتي تقوم هي الأخرى على التنافر والتشويش «حبال من الطين يمضغن قلبي»، لما قد يبدو لنا في الوهلة

الأولى من خـرق متعمد أو بعبارة كـوهن من «خطأ مقصود». إذ ليست هناك حبال من الطين ولم يسبـق لنا أن رأينـاها بهذا الشكل عينيا، أو اعترضنا مثل هذا التعبير في حياة لغتنـا التواصليـة، بل يسنـد إليها الشاعـر أيضا صفـة تتنافى والمعنـى الذي يصـدق عليها، وهـو الـربط والشنـق إلى خصوصية ليست مـن صفاتها وهو فعل المضغ «يمضغن قلبي»، والـذي يستدعي ويتطلب كـائنا حيا لـه فم وأسنـان يؤدي مثل هذه الوظيفة فأية علاقة يريد الشاعر أن يقيم يا ترى من خلال هذه الانزياحات المكثفة؟

فـالحبال تتميـز بـرقتهـا وصلابتهـا، فـأسقـط الشـاعـر أو اختـار مثـل هـذه المميزات فـأضفاهـا على الدروب الضيقـة الشبيهـة بالحبـال التـي تخنـق الشاعـر وتقلق راحتـه، حتى يكتمل البعـد الخيالي الـذي رسمتـه الصـورة الأولى ويتقلـص حجم الانـزياح السابـق متفاعـلا ومكملا للانزياح اللاحق وفق نسقية محكمة.

إن الشـاعر مـن خـلال هذه الصـورة السابقة يرسم الحدود الفاصلة بين (قرية جيكـور التـــي تحترق في قـاع روحـــه) والمدينـة التـي يتسع عمـرانها، فتضيـق الخناق عليه، فالحقول بطبعها عارية، إذ لا لبـاس غير تـربتهـا ونبـاتها والحبـال باعتبـارها صفة تـرمز لضيـق الدروب، التي مـازالت مسـافتها تتسـع وتمتد إلى حـدود الحقول العـارية لتمـلأهـا بنيانـا وضغينة. ولتقريب المسافة أكثر، ولإدراك ذلـك بـوضـوح يمكـن إرجـاع العنـاصر اللغوية إلى مرجعيتهـا وأصولها، فيتحول بـذلك المقطـع السابـق الـذكر إلى الشكـل التالي:

- تلتف حولي دروب المدينة
- حبالا يمضغن قلبي
- حبالا يعطين عـن جمرة في قلبـي طينه
- حبالا يجلدن عري الحقول
- حبالا يحرقن جيكور
- حبـالا يـزرعـن في جيكـور رمـاد الضغينة

من الواضح أن هذه الأفعال قد أسندت إلى غير فواعلهـا، وفي غير أمكنتها العـادية مـن وجهة نظـر نحويـة، إلا أنها مع لغـة الشعر ومن خلالها تكون أكثر تأثيرا، مما يجعل فضاء القراءة فضاء مفتوحا.

أمـا في نموذج أمـل دنقـل فإن أول مـا نبـاشره في قصيـدة «الأرض.. والجرح الذي لا ينفتح»، هـي صورة الأرض التي تأخـذ مواصفات الأنوثـة دون أن تكشف عن دلالتهـا بشكل صريـح وواضح، بـل تخفي دلالتها وراء معجم يكتنز مجموعة من الـدلالات الإيحائية التي تأخـذ بعدا في أحاسيس وشعور القراء. واختيار الشاعر هذا لم يكن مجانيا، إنما عملا مقصودا.

فـالأرض هنـا، وأول مـا يثيرنـا بخصوصهـا هو كون الشـاعر قـد أسند إليها مجمـوعة مـن المواصفات والأفعـال التي تخلـق تنافرا إذا انـدمجت وارتبطت بها كـ (الأذن، القرط، الهودج، الأصـابع، العطـش، تضيع صرختهـا، تلقـي الدلـو، تزحف، تسأل، العيون، الانتظار)، وتوالي هـذه المواصفات بشكـل تتـابعي ومنظـم يجعلنـا ندرك بـأن الأرض التي يتحـدث عنهـا الشاعـر هـي المرأة التي تعـاني ألم الحيـاة، وحيرة المصير، أمـام ذبـول هـذا الواقع وشيخوخته، وقد نستند في ذلك إلى الصـورة التي أعطـاها لـلأرض «الأرض مازالت، بأذنيها دم مـن قرطها المنزوع)، أو (عيونها تخبو مـن الإعياء)، أو (تنتظر المصير)، لكـن نظـرة أخـرى متعمقـة في

المعجم المستعمل في هذا المقطع، يجعل الشك يتملكنا فيما ذهبنا إليه على المستوى الدلالي، فكل هذه الخصائص والأسماء (العطش، الرمال، الخيول، الصحراء، الدلو، الماء، اللهيب، القيظ، النهر، الجذور، الأشواك، الذبول)، تتم بشكل موفق نظرا للترابط المنسجم فيما بينها، ويمكن أن نبرز ذلك على الشكل التالي:

العطش ـ الرمال
الخيول ـ الصحراء
الدلو ـ الماء
اللهيب ـ القيظ
النهر ـ الجذور
الأشواك ـ الذبول

فكل هذه الأسماء تدخل في حيز واحد، يمكن نعته بطقس الصحراء، وطبيعته الجافة وحياتها القاسية، لكن غاية الشاعر ليست هي إبراز المعالم الجغرافية والطبيعية، ولكن ما يتغياه أعمق بكثير أنه يطمح إلى تشخيص واقع الأرض العربية، وبالخصوص ذلك الجانب منها الذي يعتبر مقود العالم، في ساعة ولحظة هيمنة الآلة، ولا يمكن إدراك ذلك إلا داخل القصيدة بكاملها، وليس فقط في المقطع السابق الذكر، حيث بعده مباشرة يقول الشاعر:

الأرض تطوى في بساط النفط
تحملها السفائن نحو قيصر كي تكون إذا تفتحت
اللفائف
رقصة وهدية.. وهدية للنار في أرض الطغاة
دينارها القصدير مصهور على وجناتها
زنارها المحلول يسأل عن زناة الترك
والسياف يجلدها وماذا بعد أن فقدت بكارتها..
وصارت حاملة في عامها الألفي من ألفين من عشاقها
لا النيل يغسل عارها القاسي.. ولا ماء الفرات

من خلال هذا المقطع، ومن سابقه تتضح معالم الأرض التي يقصدها الشاعر قصدا أنها ليست المرأة كما توهمنا منذ البداية، بل هي قطعة جغرافية عن عالمنا العربي. بذلك تتضح مميزات وخصائص الأسماء والأفعال التي سبق أن اعتبرت انزياحا عن المألوف وخرقا للعادي. فالصورة التي أعطاها الشاعر للأرض، والتي هي من خصائص الكائن الحي (الأذن) ثم الصورة المكملة لها (دم من قرطها المنزوع)، تبدو واضحة الآن ويمكن اعتبارها على المستوى الاستبدالي، آبارا، أو خزانات البترول، وغيرها من أساليب الحفر، ولقد اهتدينا إلى هذا الاستنتاج من خلال الأبيات الموالية كقول الشاعر (تلقي الدلو مرات.. وتخرجه بلا ماء)، فليس المقصود هنا الماء العادي الذي يشرب، والآبار ليست آبار ماء، ولكنها آبار نفط، والأرض ليست هي المرأة والحبيبة ولكنها الأرض العربية التي ترضخ تحت تكالب السياسة الأوربية (تنتظر المصير المر.. يطعنها الذبول). وتبدو هذه المقصدية أكثر وضوحا عند نهاية القصيدة حيث قال الشاعر:

مثلما يخطو
قد شوهته النار
هل يصلح العطار
ما أفسد الدهر (ص١٢٠)

فما كان لنا أن ندرك هذه الخاصية، لو اقتصرنا على المقطع الأول من القصيدة أو البيت الواحد. ومن هنا تتأكد صحة ما

ذهبنا إليـه، حيث قلنـا إنه يستحيـل عزل البيت عـن سياقه وعن انسجـام عناصره مـع بـاقـي البنيـات الكبرى والصغـرى والتفاعل الحاصل بينهـا، ومن خلال هذا كلـه يمكن الـوقـوف عنـد الانزيـاحـات الواردة في النص دون كلل ولا ملل، وشعر أمـل دنقـل يتسـم بخاصيـة وضـوحـه الغـامـض، حيـث آخـر القصيـدة يصرح بـأولها، وهـذا دليل على عمـق التجـربـة الشعـرية عنـد الشـاعـر وعنايتـه ببنـاء القصيدة ومعماريتها.

وأغلب التجارب الشعرية الرائعة تتميز بهذه الخاصيـة، فالسيـاب، وصلاح عبـد الصبـور، وعبد الـوهـاب البياتي، وعبـد المعطـي حجازي، ومعين بسيسـو، وأمـل دنقـــل، ومحمـــود درويـــش، وأدونيـس،وسميـع القـاسـم، وسعـدي يـوسف، والمجـاطي، والخمار الكنـوني.. وغيرهـم، نجـد الانزيـاح لـديهم يشكـل حضـورا قـويا ويعطـي للقصيـدة بعـدا جماليا، على ألا يفهم الانزيـاح هنا كعملية آليـة يخـضـع الشـاعـر شعـره لها عبر صناعة وتكلف لإثـارة انتباه القارئ لأن الانـزيـاح الأسلوبي جـزء لا يتجـزأ مـن سياق القصيدة كلية، ولقد برهنا على ذلك مـن خـلال وقـوفنا على بعـض المقـاطـع الشعرية، مـع ملاحظتنا أنه يصعـب نفي الانـــزيـاح نفيـا مطلقـا على المستـــوى الاستبدالي، لأن في ذلك خنقا لدلالة النص، على عكس ما يسمو به النص الشعري من انفتـاح، فـالشـاعـر حينما يخرق البعـد المنطقي للغة، فإنه ينحو نحو خلق علاقات جديدة تتأسس بين مفردات كلماته، وكذا توقـه إلى ترجمة أحاسيسه عبر خـروجه عـن المعـادل اللغـوي المألـوف وشحـن قصيدته بأبعاد إيحائية تلمح وتثير أشياء عديدة.

الهوامش

١ ــ جان كـوهـن «بنيـة اللغة الشعـريـة» تـرجمة: محمـد العمـري ومحمـد الـولي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ــ المغرب ص ٤١.

(٢) ــ الحصري القيرواني «زهر الآداب» تحقيق محمد علي البجاوي، الطبعة الثانية ص ٦٢٣.

* لقد ميـز الشكلانيـون الروس بين اللغـة الشعـريـة واللغة العـاديـة مـن أجل تـدعيـم تصورهـم الذي يـؤكد على أدبيـة الأدب. انظر مقـال جاكـوبنسكـي «حـول أصوات اللغـة» المنشور سنـة ١٩١٩، والذي يذهـب فيه إلى أن الفرق يتضـح من خـلال الهدف الذي تتـوخاه الذات المتكلمة في كل لحظة وحين.

انظر ترجمة إبراهيم الخطيب «نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الـروس» الشركة المغربيـة للناشريـن المتحديـن. الطبعة الأولى/ ١٩٨٢، ص ٣٦ ــ ٣٧.

(٣) جان كوهن «بنيـة اللغة الشعرية» ص ١٩٤.

(٤) نفسه، ص ١٧٣

(٥) نفسه، ص ١٩٣

(٦) "Introduction a L'analyse linguistique de la poesi" J. Molino et J. Tamime, press universitaire de France, Paris 1982,P123.

(٧) سـان جـون بيرس «الفلـك ضيقـة» تـرجمة مصطفـى القصري، الدار التـونسيـة للنشر ١٩٧٣.

(٨) كوهن «بنية اللغة الشعرية» ص٢٠٣

(٩) الجاحظ «البيان والتبيين» تحقيـق عبد السلام مارون، ج١ ص ٨٩.

(١٠) بدر شاكر السياب «أنشودة المطر» دار العودة ــ بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٣ ص ١٠٢.

(١١) أمل دنقل «الأعمال الشعرية الكاملة» دار العودة ــ بيروت ص ١١٧.

النص الأدبي:
البنيـــة والدلالـة

● بقلـم: تزفيطـــان تـــودروف
● ترجمة: سعيـــــد بوعيطـة ـ المغـــــرب

إن مـوضوع البحـث اللسـاني، لا يتجاوز ـــ في أقصى حدوده ـ الجملة.

كما هـو الشـأن عنـد فـردنـــان دو سـوسير / F.SAUSSUR. فاللسانيات البحتة، تقف عند الكلمة أو التركيب. بخلاف البلاغة القديمة، التي تسعى إلى تشفير قواعد عامة؛ قصـد بناء الخطاب. إلا أن كثرة تصنيفـاتها المعياريـة، وإلغـاء الأشكال اللفظيـة؛ جعل مـوروثها ضعيفا. أما في تقليـد بالي/BALY، فإن الأسلوبية قد اهتمت بتداخل اللفظ / ENONCE والملفوظ / ENONCIATION؛ اكثر من نظـام اللفظ وحده. أدى ذلك إلى قصور في نظرية النص. لأن تلك الاهتمامات، عبارة عن ملاحظـات متفرقة. ترتبط ـ في أغلبها ـ بالاداب العامة.

إن مفهوم النص، لا يتمركز في مستوى تمركز الجملة. (الجملة الذرية، التركيب، الخ...) بهذا المعنى، وجب التمييز بين النص والفقرة. لأن هذه الأخيرة، عبارة عن وحدة طباعية. مكونة من مجموعة من الجمل. أما النص، فقد يوازي جملة واحدة. كما يمكنه موازاة مؤلف بكامله. إلا أنه يحدد انطلاقا من ذاته وحدوده (وعلى الرغم من ذلك، فإن أغلب النصوص غير مغلقة). إنه عبارة عن نسق لا يطابق. النسق اللساني، لكن تربط بينهما علاقات متعددة: علاقة المفارقة والتشابه في الوقت نفسه. فالنص بالمفهوم الهلمسلفي/ HYELMSLEVIEN، نسق واضح. لارتباطه بنسق آخر من الدلالات.

وإذا كانت الجملة اللفظية تشمل مكونات فونولوجية/ PHONOLOGIQUE، تركيبية/ SYNTAXIQUE ودلالية/ SEMANTIQUE، فإن النص يشمل المكونات نفسها. على الرغم من عدم تمركزها في مستوى واحد. ففي كل نص، نتحدث عن المظهر اللفظي: (عبارة عن عناصر لسانية خالصة: فونولوجية، نحوية، الخ...). والمظهر التركيبي: إنه لا يرجع إلى تركيب الجمل، لكن إلى العلاقات بين الوحدات النصية/ TEX- TUELLES: (الجمل، الفقرات، الخ....). وأخيرا المظهر الدلالي، حيث تداخل الوحدات اللسانية. إن كل مظهر من هذه المظاهر، يرتبط بإشكالية معينة. ويفضي إلى نمط معين من التحليل: بلاغي، سردي، موضوعاتي. بهذا المعنى، فالدراسة الشاملة للنص؛ لا تختزله فيما ينعته بعض اللسانيين التوزيعيين بتحليل الخطاب (هاريس/ HARRIS وتلامذته). حيث يتم تجزيء النص، إلى مجموعة عناصر تدخل في علاقة تحوليه (في هذا الإطار، وجب التمييز بين التحولات التوليدية والتحولات الاستطرادية.). وفي الوقت نفسه، ظهرت أبحاث موازية. اهتمت بعناصر الجملة، باعتبارها مرجعية لجملة سابقة: الروابط، الضمائر، الخ....

إن المظاهر الدلالية واللفظية لنص معين، تكشف عن إشكالات؛ يجب دراستها داخل نسقها الخاص. (تجدر الإشارة إلى أن بعض تحليلات المظهر الدلالي للنص، تنطلق من منظور مختلف: بيكير/ A.L-BEKER، حلل الخطابات المعروضة. فتوصل إلى خطاطتين أساسيتين: تيمة التحديد — التوضيح والاشكال ـ الحل. كل منهما يعرف تنوعا بواسطة عمليات تتكرر وتتناوب باعتبارها: حذفا، تبادلا، جمعا وترابطا.

بعد سنوات، ظهرت في فرنسا أبحاث سيميائية/ SEMIOTIQUE (جوليا كريستيفا/ J-KRISTIVA)، حاولت بلورة نظرية عامة للنص. فحددت له معاني دقيقة والذي لا ينطبق على كل متوالية من الجمل.

أما دراسة المظهر التركيبي لنص معين، فتستند إلى التحليل الجملي. حيث يتم اختزال الخطاب في جمل بسيطة ومنطقية. مكونة ـ في أغلب الأحيان ـ من فاعل ومحمول/ PREDICAT واحد أو اكثر (مثل: الفاعل الذات/ SUJET والفاعل الموضوع/ OBJET.) حسب النموذج المقترح الذي يمثل حضور محمولات، قد تكون صفات أو أفعال. تكشف عن جملتين ذريتين. فالجملة ـ مثلا ـ : الطفل يبكي. ليست سوى شكلا لسانيا، يتركب منطقيا من جملتين ذريتين متتاليتين: أطفل، أيبكي. إنها جملة توازي ما يسميه جاك دوبوا/ J.DUBOIS بالجملة الصغرى. وسوف نبين العلاقات التي

تنسج بين الجمل من خلال ما سنتناوله.
داخل كل نص، تتمركز ثلاثة أنظمة:
النظام المنطقي: عبارة عن علاقات منطقية تربط بين الجمل: السببية، الانفصال، الاتصال، التضمين، الخ... فالسببية، غالبا ما نجدها في النصوص السردية. إنها ليست مفهوما بسيطا، لكن تجمع شروط: الوجود، النتائج، الحوافز، الخ.. كما تكون مستطردة في الخطاب الديداكتيكي. النظام الزمني: يستند إلى توالي الأحداث المستعادة عن طريق الخطاب. إلا أنها لا تقدم إلا في حالة الخطاب المرجعي المتحصن بالحدود الزمنية. كما هو الشأن في الحكاية أو السرد. ويكون غائبا في الخطاب غير التشخيصي (الشعر الغنائي). وبدرجة أقل في الخطاب الوصفي (الدراسة السوسيولوجية التعاقبية.). أما بعض الأنماط النصية: اليوميات، المذكرات، السيرة الذاتية، السيرة الغيرية الخ.. فيطغى عليها النظام الزمني.

حالة السرد:

إن النظام اللغوي الذي يتجاوز الجملة، يدرس باعتباره خطابا. إن النص السردي الذي سنتحدث عنه، عبارة عن نص مرجعي؛ يعمد سريان الزمن. أما الوحدة العليا للجملة، التي نحددها داخل السرد هي الحدث. يتكون ـ على الأقل ـ من ثلاث جمل. إنها قاعدة أغلب التحليلات السردية الحديثة: بروب/ V.Propp، في تحليلاته للحكايات الشعبية الروسية. لفي ستراوس/ Levi-STrauss في تناوله اللأسطورة. حيث يتم الإستناد على صفتين مرتبطتين بكل فاعل. لكن على الرغم من اجتماعها، فقد تختلف تبعا لسيرورة من التحولات أو الوسائط المحتملة. والمتحكمة في الانتقال من الواحد للآخر. لتلخيص الطابع لذلك. تجلى ذلك فيمايلي:

أ ـ كونجاس/ E. Kongas ومارندا/ P.MARANDA: صنفا النصوص السردية حسب النتيجة المتوصل إليها عن طريق نوعية الوساطة. فميزا أربعة أصناف مصغرة: (من الوساطة.)

أ ـ غياب الوسيط / MEDIATEUR.
ب ـ فشل الوسيط.
ج ـ تفوق الوسيط
د ـ * * * تفوق الوسيط.

أما بعض الأبحاث، فاعتبرت هذه الأصناف ذات أبعاد جغرافية. تعمل على تحقيق وساطة ثابتة.

ب ـــ كلود بريمون/ C.BREMONT :
حاول في نمذجته بناء أحداث سردية عن طريق وسائل مختلفة. يعمل على تقابل سيرورة التطور والاختزال. تبعا للانتقال من حالة سلبية إلى أخرى إيجابية (بالنسبة للشخصية) أو العكس. إن سيرورة التطور بدورها، تعرف نوعا من التجزيء. استنادا إلى العوامل التالية:

أ ـــ المدة الزمنية للسرد: حيث يعمل البطل على امتلاك الوسائل المساعدة للوصول إلى الهدف.
ب ـ البنية الداخلية لفعل الامتلاك.
ج ـ علاقات البطل بالوسائل السابقة.

مما يؤدي إلى زيادة الاهتمام بهذه الوسائل، باعتبارها تحديدات خالصة وبسيطة. لكنها تعمل على ترهين الامكانات البنائية للحبكة.

واعطاء مميزات معينة لنظام النص السردي.

ج ـــ من الممكن اختزال الوسائل المختلفة للوساطة. لأن التحليلات السردية تعني بالكشف عن التحول من الايجاب إلى السلب أو العكس. كما نلاحظ تحولات

عـديـدة أخـرى: تحول مـن الضرورة إلى اللذة أو العكس. من الجهل إلى المعرفة، من الحدث إلى ترهينـه. ومن جهة أخـرى فإن تطبيـع الأحـداث، لا يتم فقـط بـواسطـة إعـادة التقسيـم، لكـن بـزيـادة الجمـل الاختيارية.

إن ترابط مجموعة مـن الوقائع، يرتبط مباشرة بنمذجة شكلية.

وحـالاتها الممكنـة هـي كـالتـالي: التسلسـل/ ENCHAIUNEMENT ، عندما تكون الاحـداث على النظام التالي: ١ ـ ٢ ـ ٣. التضمين/ ENCH-ASSEMENT ، يكـون نظـام الأحـداث كالتـالي: ١ ـ ٢ ـ ١. وأخيرا التنـاوب/ ENTRELACEMENT ، يكون نظام الأحداث كالتالي:

١ ـ ٢ ـ ١ ـ ٢. إن هـذه الأنماط الثلاثة الأساسية، يمكنها أن تترابط فيما بينها أو مـع أشكـال أخـرى مـن النمـط نفسـه. فـالتسلسل العـام للأحـداث داخل نـص معين، حيـث هيمنـة النظـام السببـي، تتداخل هذه الأنماط.

إن جـل التحليـلات المعتمـدة على هـذه الأنماط، تبدو واضحة ونسقية. لكنها تبقى ـ دائما ـ مهـددة بالانسيـاخ إلى شموليـة كبيرة. كما نلاحظ مفارقـة داخل المحاولات التقليدية للدراسات الأدبيـة. عندما نقارنها بـالتقسيمات التـي تلخص مجمـوعـة مـن الأعمال، التـي تعكـس حقيقـة الإشكـالات المطروحة ـ لاحقا ـ على علم السرد/ NAR-RATOLOGIE. لقد ارتبـط هذا التقسيـم بنورمان فريدمان/ N.FROEDMANN. حيـث شكـل مثـالا خاصا، لعمل شكلي ووصفي لم ينظّر له بعد.

إن تقسيم فـريدمـان، يعمد إلى بعـض التعـارضـات الثنـائيـة والثـلاثيـة: ١ ـ الحدث، الشخصيـات، الفكـرة. كما هـو الشـأن في شعـرية أرسطـو. ٢ ـ البطـل الإيجابي أو السلبـي والقـارئ. ٣ ـ الحدث الذي يكون فيه البطل مسؤولا عن كـل شيء. ٤ ـ تطـويـر واختـزال لحالـة معينة.

١ـ حبكة الموجّه: (تتضمن.):

أ ـ حبكـة الفعل: إن السـؤال الأساسي الذي يطـرحه القارئ، هو: سيحـدث بعد ذلك؟ حيـث تنتج الحبكة حول الإشكـالية وحلهـا: إلقاء القبـض على قاطـع طريـق، اكتشـاف القـاتـل، العثـور على كنـز، الوصـول إلى كوكـب آخر، الـخ.. إن هذه النماذج كثيرة في الأدب الذي حقـق نوعـا مـن التراكـم، مثـل: جـزيـرة الكنـز ـ لستفنسن.

ب ـ حبكـة الميلـودرامـي / MELODRAMATIQUE: حيـث يعرف البطـل الإيجابي الضعيـف، متـواليـة مـن الآلام؛ على الـرغم مـن كـونه لا يستحقهـا. حيـث ينتهي النـص، نهايـة حزينـة. ويثير الشفقـة لـدى المتلقـي. إن هـذا النـوع مـن الحبكة، تتـواتر في الـرواية الطبيعيـة خلال القـرن التاسـع عشر. مثـال: TESSDUR-BERVILLESDE HARDY.

ج ـ حبكـة التراجيديـا: يكـون البطـل إيجابيا، لكنه مسـؤول عن آلامه. إلا أنه لا يكتشـف ذلـك إلا في الأخير. أما القـارئ ـ في هـذه الحالـة ـ، فيعيـش حـالـة التطهير/ CATHARSIS مثـال ذلـك: أوديب ملكا، الملك لير.

د ـ حبكـة العقـاب: لا يكـون البطـل إيجابيا في نظر القارئ. لكنه يقبله لبعض مميـزاته. لكـن الحكـايـة، تنتهي بفشـل البطل. مثلا: TARTUFFE / تارتوف.

هـ ـ حبكة الخداع: إن تقسيم فريدمان غير المحدد، يتضمـن ـ منطقيا ـ مجمـوعة مـن المقولات: شخصيـة محورية عنيفـة

تنتصر بدل أن تعاقب، مثلا: فانتوماس / FANTOMAS.

و ـ الحبكة العاطفية: بمثابة تلخيص للحبكة الميلودرامية.

حيث يكون البطل الإيجابي، ضعيفا. لكنه يتجاوز مجموعة من العوائق، لينتصر في الأخير.

ز ـ الحبكة الدفاعية: ترتبط بالحبكة التراجيدية. فالقارىء يتعاطف مع البطل. حيث يظهر احترامه وقبوله.

٢ ـ حبكة الشخصية: تتضمن مايلي:

أ ـ حبكة النضج: حيث البطل الإيجابي، لا يملك تجربة. فيكون ساذجا. لكن الأحداث تكسبه تجربة. مثال ذلك: بورتريه الفنان، لجويس.

ب ـ حبكة المكافأة: يتحول البطل الإيجابي نحو الأفضل. لكنه ـ في هذه الحالة ـ يكون مسؤولا عن معاناته البارزة خلال مساره. إلا أن المتلقي سرعان ما يتنازل عن شفقته اتجاه هذا البطل. مثال ذلك LALETTRE ECAR-LATE DE HAWTHORNE.

ج ـ حبكة الاختبار: حيث تدخل الشخصية الايجابية اختبارا داخل الأحداث الصعبة. لكن لا تعرف مدى قدراته على تجاوز ذلك.

د ـ حبكة الانحلال: يفشل البطل في جل محاولاته. مما يجعله يتنازل عن أهدافه. مثل ذلك، أعمال تشيكوف / TCHEKHOV.

٣ ـ حبكة الفكرة: تتضمن مايلي:

أ ـ حبكة التربية: تشبه حبكة النضج. لكن في هذه الحالة، لا يؤثر على التغيير النفسي لمظاهر الشخصية.

مثال ذلك: الحرب والسلم لهوك فين / HUCK FINN.

ب ـ حبكة الإعلان: حيث يجهل البطل قدرة الخاص.

ج ـ الحبكة العاطفية: حيث تتغير عادات ومعتقدات الشخصية. وليس فلسفته. مثال ذلك: ORGUEIL ET PREJVGE/J.AUSTEN.

د ـ حبكة الخيبة: عكس الحبكة التربوية. حيث تفقد الشخصية أهدافها وتموت في حالة يأس. لكن القارىء لا يتعاطف معها.

إن هذه التصنيفات، توضح صعوبة تقسيم هذه الحبك. لأن كل حبكة تعرف تحولا. لكن طبيعة ومستوى هذا التحول، هو الذي يجب دراسته بعمق. قصد تحديد نمذجة لهذه الحبك.

النص عن:

TODOROV (TZVETAN)/ DUCROT (OSWALD), DICTIONNAIRE ENCYCLOPE-DIQUE DES SCIENCES DU LANGAGE, 4TR, ED, SEVIL, COLL, POINTS, PARIS, 1979, P: DE 375A382.

قـــراءة فـــي روايـــة

(صخب البحيرة) لمحمد البساطي

(صخب البحيرة وشعريتها)

● نجيب العوفي / المغرب.

في حوار مع أدونيس، أجرته معه أسبوعية (أخبار الأدب) المصرية مؤخرا، صرح قائلا (لاتزال أعظم رواية عربية دون الشعر بكثير، فكيف يمكن أن تحتل الرواية مكان الشعر؟!) " ٢ ".

وهذا رأي ليس بريئا، يتغيا في سره وعلنه، الدفاع عن الشعر من خلال الهجوم على الرواية، عملا بالقاعدة المعروفة (الهجوم أنجع وسيلة للدفاع). والاستفهام الإنكاري في الجملة الآنفة مقرونا بكلمة «تحتل»، يشي بهذه «الغيرة» المبطنة من الرواية، وهذه النية المبيتة للتحرش بها والهجوم عليها، من أجل عيون الشعر الذي ينبغي أن يبقى وحده

سيد الكلام، متربعا على الذّروة والسنام.

ولست معنيا هنا بمناقشَة هذا الرأي وحشد الأدلة والقرائن على خفته وشططَه، فبين يدي رواية محددة مطروحة للقراءة وإبداء الرأي، وهي (صخب البحيرة) لمحمد البساطي. وهذه الرواية في ظني، دليل ضمن أدلة روائية أخرى كثر، على أن الرواية سارقة نار جيدة من الشعر، وأنها الخطاب الإبداعيً الذي أضحى «يحتل» مكان الواسطة في عقد الأجناس الأدبية، دون أن نغفل أو نهمل ذلك الجنس الأدبي القصير الماكر، الذي هو القصة القصيرة، كرصيفة للرواية وأخت لها من الرضاع.

وفي رواية ً(صخب البحيرة)، موضوع هذه المقاربة، تخف وتشف تلك الحدود القائمة بين الرواية والقصة والقصيدة، وتتماوج الرمال الناعمة فيما بينها، ليسفر هذا التمويج الإبداعي عن رواية مركبة وبسيطة، سهلة وممتنعة، تحقق ذلك التصاهر الحداثي المنشود بين الأجناس الأدبية، في غير صخب أو شغب، سوى هذا الصخب العميق الجياش الذي تسبر الرواية أغواره، وتتسقط لججه وأسراره، صخب البحيرة، بأنوائها وأناسها وأشيائها ومشاعرها الكتيمة الملتبسة.

ففي الرواية حساسية شعرية فائقة، لا تخطئها الذائقة، سواء من حيث تعاملها مع المادة اللغوية كملفوظ تعبيري، أو من حيث تعاملها مع المادة الحكائية كملفوظ تشخيصي وتصويري. هذه الحساسية الشعرية الوئيدة السارية بين السطور، تجعل من (صخب البحيرة) أو تكاد، نشيدا سرديا وشعريا في آن.

وفي الرواية أيضا، انفتاح على ضفاف القصة القصيرة واستثمار لإمكاناتها وشعريتها، من خلال كثافة واقتصاد لغتها، وتفاديها لغو الكلام وحشوه، مما تنوء به نماذج كثيرة من الرواية العربية. وأيضا، من خلال توزيع متنها السردي إلى مشاهد ولوحات قصصية متتابعة ومتقاطعة، متصلة ومنفصلة في الآن ذاته. وهذا الصنيع البنائي والحكائي، يجعل من (صخب البحيرة) أو يكاد، رواية قصصية أو قصصا روائية، أي يجعل منها وفق الاصطلاح الغربي رواية «أبيسودية».

ولا بدع، فقد عرفنا محمد البساطي أول ما عرفناه، كاتبا للقصة القصيرة، قبل أن نتعرف عليه كاتبا للرواية. والحب دوما للحبيب الأول.

والرواية في حد ذاتها، لا تتجاوز كما / ١٤٠ / صفحة من القطع المتوسط، فهي بذلك حرية بأن تصنف نوعيا، في خانة القصة Nouvelle، من أن تصنف في خانة الرواية Roman.

لكن الرواية الآن، لم تعد تقاس بكمها وبذخ حجمها، إسوة بالرواية الكلاسيكية أو النيوكلاسيكية، بقدر ما تقاس وتراز، بإبداعها وصنعتها وروائيتها Romaresque، وكم من ورم حسب شحما ولحما. في الرواية إذن، من قبل ومن بعد، نفس روائي ساخن وفاتن لا يخيب أفق الانتظار، ولها برنامج سردي حافل ومحبوك، له خطوط طول وخطوط عرض. له حيزه الروائي والجمالي، في الزمان والمكان والإنسان.

كيف لا؟! وهي تسرد علينا وقائع كاملة ودقيقة من حياة البحيرة ومطاويها السرية، وتستعرض لنا حيوات ومصائر أهليها، في صراعهم مع صخب البحيرة، وفي صراعهم مع صخبهم الخاص، بدءا من الصياد العجوز إلى المرأة بائعة السمك

ذات الولدين التوأمين، إلى مقاول الأنفار، إلى جمعة وامرأته، إلى كراوين صاحب المقهى وعفيفي صاحب الدكان، إلى الغزاة الذين يأتون من الضفة الأخرى لنهب البلدة... وتنبش الرواية حتى في جثث الموتى منهم فتعريها وتكشف سوءاتها. تنبش حتى في هذه اللقى والبقايا التي تقذف بها سيول البحيرة حين تطمّ، أيام النوّة والاصطخاب، فتكون غنائم تحترب عليها نساء البلدة.

ومثل هذه الوقائع والفجائع، لايمكن أن يتكفل بلمّ شعثها وتنضيدها ابداعيا، سوى النص الروائي، وسوى يد روائية صناع.

وقد تكفلت (صخب البحيرة الحكائي وتكفل محمد البساطي بهذه المهمة الشاقة الشائقة. فكان للرواية صخبها المثير والجديد على الرواية العربية، كتيمة روائية Theme، وكان لها إلى ذلك، شعريتها الحكائية المتميزة التي يشيمها القارىء منذ الفقرات الأولى.

وعن هذه الشعرية أود أن أتحدث قليلا، موجزا غير مطيل. فالإيجاز هو إحدى سمات الشعرية في هذه الرواية.

ومن المعلوم أن شعرية نص ما، هي نتاج لتفاعل كمي وكيفي دقيق بين مختلف مكوناته وأجزائه، ماقل منها وجل. والنص الإبداعي لذلك، يؤخذ بقضه وقضيضه، كلا لا يتجزأ.

لكن أية مقاربة نقدية، كما يقول جان بيير ريشار، لايمكن أن تكون إلا جزئية وافتراضية ومؤقتة.

وتلك هي حالنا هنا.

ومن ثم سأقترب من شعرية هذا النص الروائي، من خلال مستويين اثنين متآزرين، وهما شعرية الوصف وشعرية السرد. والمستويان كما لا يخفى، هما شدا ولحمة كل نص روائي.

والوصف يحيلنا توّاً على القرائن المكانية والتأثيثات المشهدية. كما يحيلنا السرد على المؤشرات الزمانية والمواقع اللفظية والنحوية.

ولقد آثرت التركيز على هذين المستويين، أو فرض علي فرضا بالأحرى، لأن (صخب البحيرة) رواية مكانية وزمانية بامتياز. وأكاد أقول محدداً، إنها رواية مكانية أو «طبوغرافية» في الدرجة الأولى. أعني بعبارة، أنها رواية «البحيرة» من الألف إلى الياء عليها تنفتح سطورها وحولها تشتبك سرودها وتنهمر، وعند ضفافها تنتهي وتنحسر. والبحيرة لذلك، ليست مجرد فضاء روائي يحتوي الشخوص والأحداث ويمسك بتلابيب الزمن، بل هي عمق جغرافي وتاريخي وأسطوري وجمالي أيضا. هي هاجس الرواية ونواتها الدلالية والحكائية. وهي تبعا لذلك، الشخصية الرمزية ـ المركزية النازلة بثقلها على جسد الرواية، والماسكة بأعنة ومصائر الشخوص الأخرى، تتلاعب بها أمواهها وأنواؤها في كل فج. ومن هنا استأثرت البحيرة بعناية وصفية فائقة من طرف السارد، وكان لها حضور مستمر على امتداد الرواية. وبقدر ما كانت حافزا ديناميا للسرد، كانت أيضا، موضوعا للتأمل والتحديق والقراءة البصرية.

ولنقترب من طبيعة هذا الوصف، نقرأ الفقرتين التاليتين من الرواية.

تقول الفقرة الأولى، في وصف البحيرة:

تتلاحق أمواج البحيرة في فتور، صغيرة متناسقة مثل خطوط أرض محروثة، يجذبها هدير البحر عند المضيق، تنساب إليه وقد ضاقت بها الضفتان ويضطرب تشكيلها المنتظم الذي سارت به طويلا، وحركة عنيفة تموج تحت سطحها الهادىء، تندفع

مـربـدة عكـرة، تنبعـث مـن أعماقهـا أعشـاب وطحـالب ومسحـة مـن طين وهدير خافت.»(ص ٩).

وتقول الفقرة الثانيـة في وصـف حركة الشخوص الغائصة في مياه البحيرة:

تتمايـل أجسـادهـن في الميـاه التـي تعمق كلما تقـدمن. حين وصلـت المياه إلى بطـونهن أحسسن بـالقاع يتحـرك تحت أقـدامهـن. ينحنين ويفـردن أذرعتهـن (!!). تفـاجئهـن الحفـر فينكفئن. يكتمن صرخـاتهن. ينتفضن وقد ابتلت وجوههن وشعورهن. دفء الميـاه في القـاع يسري في سيقـانهن. يـرتعـش كلما انتبهن إليـه وتصطك أسنانهن. يتوقفن بين حين وآخر. المياه تتماوج حـولهن، وأمـواج على مـدى البصر تعلـو وتهبط ورذاذهـا يلمـع. تمتـد خلفهـا الظلمـة عميقـة. يبردهـا البرق فجأة فتلـوح عن بعـد في الضوء الخاطف أمواج هائلة تتحفز. وينظرن إلى البيـوت وراءهن، ويـرونها معتمـة مطموسـة المعالم. ويتقـدمن. تفـرقهن لطمات الميـاه المبـاغتـة. يتعثـرن وسرعان ما يتجمعن. تمسـك كل منهن يـد الأخـرى. الطـرح السـوداء على رؤوسهـن ابتلـت والتصقـت بوجوههن.).

(ص.٨٧ ـ ٨٨)

نستحضر هنـا عبـارة دالة لأستـاذنـا الكبير إدوار الخراط في وصـف مثـل هـذا الوصف:

والمعجـم هنا عـار، انتـزعـت عنه كـل الإيحاءات الانفعـالية، إلى حـد أن تصبـح للكتابة قيمة مجدبة قاحلة لالون لها، فيما يبدو للوهلة الأولى.

نوافـق أستاذنـا على الشق الأول مـن مـلاحظتـه، ونخالفـه على شقهـا الثـاني المتعلق بجدب اللغة وقحـولتها ولا لونها. إذ ليسـت كـل لغـة سرديـة عـاريـة مـن الإيحاءات الانفعـاليـة، جدبـاء وقـاحلـة بـالضرورة. ولغة البسـاطي في (صخـب البحيرة) شاهد على ذلك. فهي لغة بصرية وسينوغـرافية حتى حدودهـا القصوى. باردة ومحايـدة في الظاهر، لكنهـا مترعة ومشحـونـة في الباطـن. إنها لغـة بـاردة وساخنـة في آن، تضمر أكثـر مما تظهـر. وتلـك هـي لغـة «الجليـد العـائم». تلـك بالتحديد، هي شعرية الوصف في الرواية. قد يكـون الجدب والقحولـة من نصيـب بعـض اللغات الـروائيـة. لكـن بالنسبـة لروايـة بحريـة أو «بحيرية» غـارقة مـن أخمص قـدمهـا إلى قمـة رأسهـا في الماء، لايمكن أن تكون لغتها إلا مائية.

أمـا على المستـوى الثـاني للـروايـة، مستوى شعرية السرد فيها، فإن السؤال التقليدي الأولى الذي يبدهنا في هذا الصدد هو/ مـن هو السـارد في الروايـة، وكيف ينتظم السرد فيها وينمو؟!

ليـس ثمـة سارد واحـد في الـروايـة، يهيمن عليهـا بصوته وظله مـن المبتدأ إلى المنتهى، بـل ثمة ساردون كثر يتبـادلون المواقـع الصـوتية ويتنـاوبـون على دفـة السرد. أو بعبارة أدق، هناك سـارد خلفي ومـركـزي، بـأصـوات متعـددة ولغـات مختلفة.

وبالتالي، ليس ثمـة مسار سردي واحد في الـروايـة يشـقّ لها مجرى محددا نحـو غـاية محددة، بـل ثمـة مسارات سرديـة تتداخل فيما بينها وتتقاطع، حد الالتباس أحيـانا. وعنـد هـذه المسـارات المتداخلـة والمتقاطعة، تحاذي الروايـة حدود القصة القصـيرة وتتصـادى معها.

وطبيعي بـالنسبة لـرواية تتحـرك في فضـاء ملغـوم وملبد، منـذور للصخـب

والمفاجآت والأنـواء، أن يكون السرد فيها مـوازيا لأحـوال طقسهـا الـداخلية، مـدا وجـزرا، هـدوءا وصـخبـا. وهنـا تكمـن بالضبط، شعرية السرد فيها.

تتكون الرواية بنائيا وحكائيا، من أربع لوحات سردية معنونة، وهي على التوالي.

١ / صياد عجوز، ٢ / نـوة، ٣ / براري، ٤ / ورحلوا...

واللوحـة السردية الأخيرة، هـي أقصر هـذه اللـوحـات، إذ لا تتجـاوز صفحـة وبضعة أسطـر. فهي بـذلك تشكـل لحن قرار الرواية ولحظة تنويرها الأخيرة.

وتعتمد الرواية إلى جانـب هذا التوزيع البنائي، الترقيم الداخلي للمشاهد السردية السياقيـة، وهي تبلـغ ستة عشر مشهـدا، على امتداد اللوحات الأربـع. معنى هذا أن ثمة خيطا سرديا سريريا ينتظم الصيرورة الحكـائيـة ويحفـظ لها تـوازنها، رغـم تداخلها وتقاطعهـا، وتشظيها في أكثر من اتجاه.

في اللوحة الأولى (صياد عجوز)، يفتتح السارد الخلفي Narrateur heterodiege-tique، برنامـج السرد، فيحكي عن هموم الصياد العجوز وعذاباته الصامتة، ولقائه بالمرأة ذات الولدين، وقدومها للعيش معه في (العشـة) رفقة ولـديها. بعدئذ تستلـم المرأة خيـط السرد لتحكـي للصيـاد عـن وقائع حيـاتها مع مقـاول الأنفار. (قـالت إنـه كان مقـاول أنفـار رحـل بها ساعـة العصر بعـد أن انتهوا مـن شتـل الأرز في الحوض.). (ص. ٢٢).

فيصبـح الصيـاد الـذي كـان مسرودا عنـه، مسرودا له. وتصبـح المرأة سـاردة بعد أنـه كانـت بدورهـا مسرودا عنها. أو بعبارة أدق، تصبـح ساردة ومسرودة في آن، باعتبار أنـه السرد يتم بضمير الغائب. ويتركـب بـذلـك سرد على سرد، وتنشـأ حكايـة جديـدة ضمن الحكـاية الأم. بـل وتنشأ ضمـن الحكايـة الجديدة، حكـاية جديدة أخرى. هي حكاية الخالة سكينة... وهكـذا يـرتـد السرد الـزمنـي على ذاتـه، كدودة قز.

وفي اللوحة الثانيـة (نوة)، يستلم خيط السرد، سارد نستشـف من خـلال بعض القرائن النحوية المبثوثة في ثنايا السرد، أنه سارد داخلي مشـارك، N.ho modiege-tique.

(يأتي أهل البحيرة ليتزودوا بالمياه من ترعتنا). (ص.٥١)

(نهض رجـالنـا وانطلقـوا إلى الشاطىء). (ص.٩٣).

ويتعبأ السرد في هذه اللوحـة الدرامية، لتصويـر أهوال النوة التي تجتـاح فضاء البحيرة وتقيـم قيامتـه **(يأتي الانفجـار على غير توقـع، قعقعة السماء، والمطـر الغـزير، وهـديـر «البحـر الصاخـب. أمواج عـاتية ظلت تنثني طـويلا دون صوت. تندفع في زمجرة ملتـاثة، تبتلع الأرض البـــور وتجري في الحواري وسط بيـوت الضاحيـة. مياه بـرغوة سوداء، تقذفنا بحطـام حملته من بعيد وجثـث حيـوانـات وأسماك ميتـة.).** (ص.٥٤) كما يحكـي عن امـرأة جمعـة، التي تخوض ليلا في هـذا الإعصار اللجي، لاصطياد اللقى والبقايا التي تقذفها النوة. وعن زوجها جمعة، الذي أصابه مس منذ أن سلمته ذلك الصندوق الصغير العجيب، الـذي عثـرت عليه في إحـدى خـوضـاتها الليليـة. ويطوي السرد مـن الـزمن سبـع سنوات أماما، يغيب أثناءها (جمعة) فجأة عن الأنظار، ثم يعود فجأة، ليسلم الروح.

وفي اللوحة الثالثـة (براري)، يستأنف السـارد الداخلي المشـارك، عمليـة السرد، ليحكي هـذه المرة عن (كراوين) صـاحب

المقهى ورفيقة (عفيفي) صاحب الدكان، اللذين يتعرضان باستمرار لغارات رجال البحيرة ذوي الهلاهيل، ثم يغيبان هما الآخران فجأة عن الأنظار خمس سنوات، ترددت الإشاعات أثناءها عن التحاقهما بصفوف الأعداء، ليعودا، فجأة جثتين (يطفوان متباعدين، وقد التصق كل منهما بجانب من البركة، تهزهما دفقات المياه. الهلاهيل التي يلبسانها مشمورة إلى الكتفين). (ص.١٣٦)

فأي منقلب هذا، وأية مفارقة؟!

وفي اللوحة الأخيرة القصيرة (ورحلوا...). يعود السارد الأول، المركزي والخلفي، ليختتم السرد ويضع له لحن قراره وقفل مساره، فيحكي عن قارب أسود رَساَ (ذات يوم بمدخل المضيق. نزلت منه امرأة تتوكأ على عصا يتبعها رجلان. (...) ثم أخذوا يحفرون. أخرجوا عظاما وضعوها في جوال وجمجمة مسحت عنها المرأة التراب بذيل جلبابها. وتبادلوا النظر اليها قبل أن يضعوها في الجوال. وأخرجوا صندوقا لم يفتحوه. سووا الحفرة وساروا عائدين ومعهم الجوال والصندوق.). (ص. ١٤٠).

ونستشف من خلال هذه المؤشرات «التنويرية» أو «التعتيمية»، أن المرأة المتوكئة على العصا، هي ذاتها المرأة ذات الولدين في اللوحة الأولى، وأن الرجلين هما ولداها.

وأن العظام والجمجمة للصياد العجوز. أمّا الصندوق، فهو ذاك الذي ووري بجنبه التراب. وبذلك يستدير السرد على نفسه، وتعود النهاية لتعانق البداية.

وهكذا تتعدد وتتداخل المواقع الساردة والمسارات السردية في (صخب البحيرة)، بحسب تعدد وتداخل الشخوص والتيمات الداخلية، المختلفة والمؤتلفة في أن، تماما كما تتعدد وتتداخل المسالك والمضايق والترع، في هذه البحيرة العجيبة الغريبة. فهي إذن ليست لعبة سردية شكلية تتوخى التشويش على نمطية السرد التقليدي، وركوب موجة الحداثة كما اتفق، بل هي «شكل» يلابس «مضمونا» ويلتبس به، حد الالتحام والاندغام.

وهي حداثة لا تعلن عن نفسها جهارا، ولا تقيم لنفسها زفة لفظية، بل تسري بسيطة وعميقة خلف السطور، وتصيخ السمع جيدا لوجيب البسطاء وهدير بحارهم الداخلية.

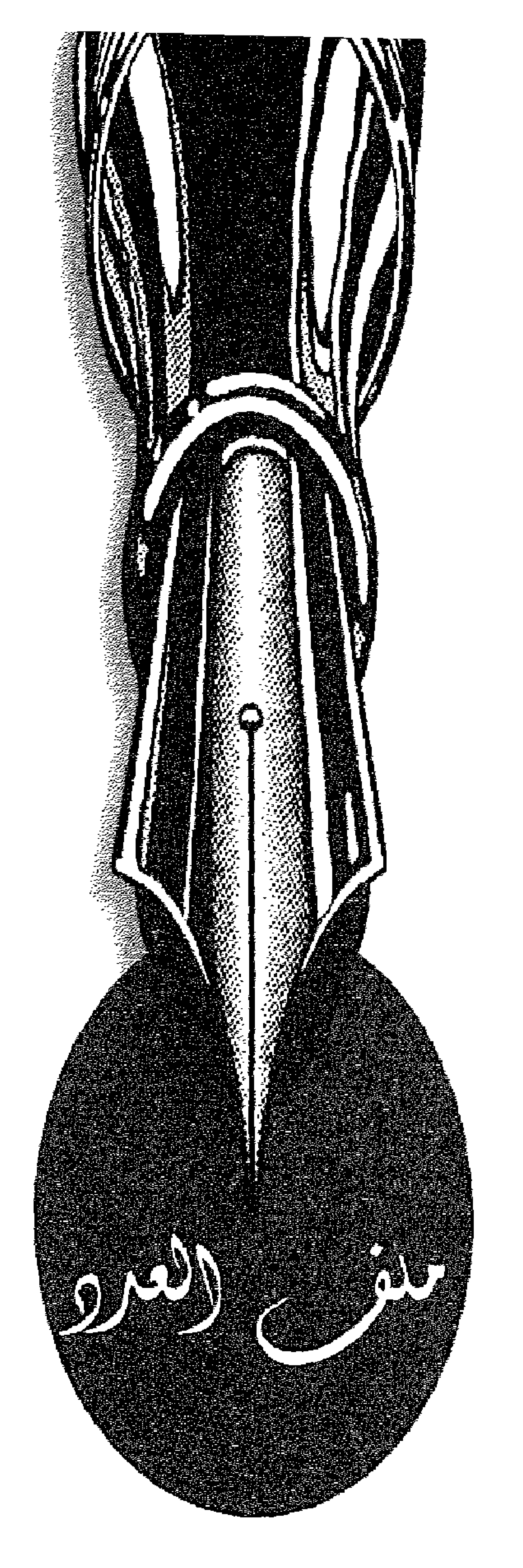
والفن بعامة، كما قال جان كوكتو بحق، ليس طريقة معقدة لقول أشياء بسيطة، بل طريقة بسيطة لقول أشياء معقدة.

وفي ظني، أن بساطة البساطي هي من هذا النوع.

وفي ظني أيضا، أن هذا هو السؤال الروائي الأساس. الذي تطرحه علينا روايته.



١ ـ محمد البساطي/ صخب البحيرة. ط.١. ١٩٩٤.
دار شرقيات للنشر والتوزيع ـ القاهرة.
٢ ـ أخبار الأدب. ع. ١٢٧. ١٩٩٦.
٣ ـ ادوار الخراط/ عن دراسة له بعنوان (أوجه التباين والتماثل بين الرواية المغربية والرواية المصرية). مرقونة.



قراءات في عوالم الشـاعر د. خليفـة الوقـيـان

* خصصت جريدة «الأسبوع الأدبي» الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب في سورية ملحقها الشهري رقم (٩٤) لتجربة الشاعر د. خليفة الوقيان. ونظرا لأهمية هذا الملحق، ورغبة منا في توثيقه، نقوم بنشره في هذا العدد من «البيان».

الافتتاحية

خليفة الوقيان

○ د. سمر روحي الفيصل

التقيت الدكتور خليفة الوقيان أوّل مرّة في الكويت عام ١٩٩٢، وحدثته عن الملحق الشهري للأسبوع الأدبي، وعن رغبة اتحاد الكتاب العرب في تخصيص عدد من هذا الملحق للتعريف بفعاليته الأدبية.

ولاحظت آنذاك تواضعه وهو يغريني بالعدول عن اختياره، ويوصيني بالاهتمام بغيره من أعلام الأدب في دولة الكويت. وكنت أعلم ان هذا التواضع تواضع العلماء، لأن الدكتور خليفة الوقيان أكثر شهرة وتأثيرا في الحياة الأدبية في الكويت، ولا يؤثّر في شهرته ومكانته ملحق مخصص لفعاليته ذو عدد محدود من الصفحات. وكنتُ أعلم أيضا ما تضمه الكويت من رجالات الأدب، ولكن الاختيار لابّد من أن يقع على علم من هؤلاء الأعلام. فإذا ما فرغنا منه اخترنا غيره حتى نغطي الساحة الأدبية الكويتية كما نفعل بالنسبة إلى الأقطار العربية الأخرى.

والحق أن الدكتور خليفة الوقيان ذو تأثير واضح في الحياة الثقافية الكويتية. فقد انصرف إلى الارتفاع بالمستوى المعرفي والمنهجي لسلسلة الكتب التي تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وخصوصا سلسلة كتب عالم المعرفة. يضاف إلى ذلك عمله في مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، تلك المؤسسة العلمية الرصينة التي تملك خيرة رجالات العرب، وتضم في جعبتها خبرات ومهارات نادرة، إضافة إلى جوائزها السنوية التي كان الدكتور الوقيّان عضوا في مجلسها، وفاعلا في

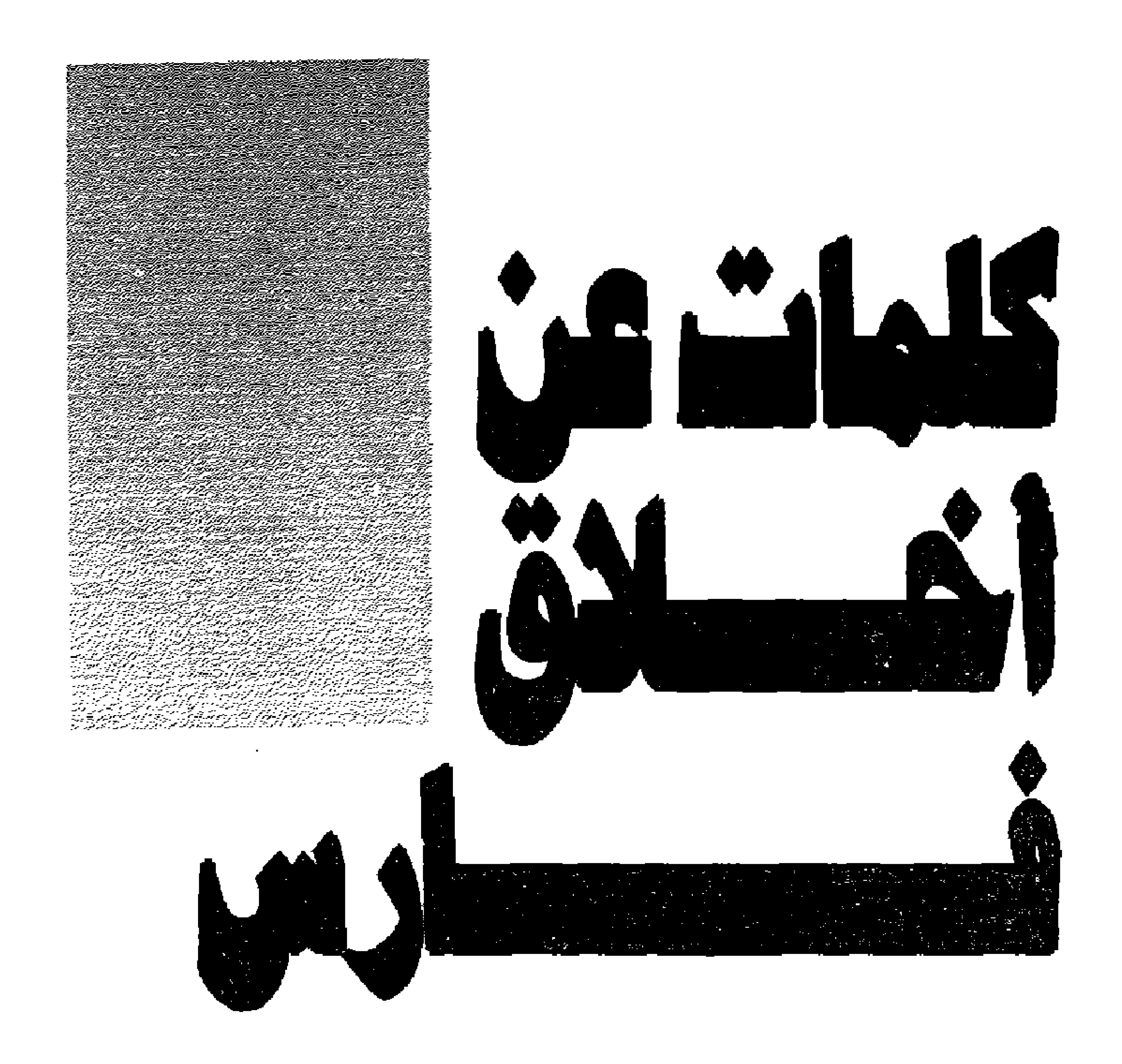
اللجنة التحضيرية لموسوعة الأطفال المنبثقة عن المؤسسة ذاتها. ذلك لأن مؤسسة الكويت للتقدم العلمي عملت بآراء اللجنة التحضيرية واقتراحاتها، وأصدرت عام ١٩٨٧ موسوعتها المشهورة (موسوعة الكويت العلمية للأطفال) في ثلاثة أجزاء ولابد من الاهتمام بهذا الجانب من جوانب الدكتور الوقيان، لأنه جانب لايعلنه صاحبه، ولا يدركه كثير من العاملين في الحقل الثقافي، تبعا لرغبة المؤسسات العلمية والثقافية في إبقاء جهود المخطّطين طي الكتمان. ومن المفيد ههنا التذكير ببعض الأمكنة التي كان للدكتور الوقيّان تأثير واضح في مستواها الثقافي، كمجلس كلية التربية، ومجلس كلية الآداب، ولجنة مراجعة النصوص الأدبية المدرسية، ومجلس إدارة المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ومجلس إدارة مركز الدراسات والبحوث الكويتية. ولا أشك في أن ذلك كله ينم على أن الدكتور الوقيّان رجل فاعل في الحياة الثقافية الكويتية والعربية، ولابدّ من أن نعلن ذلك على رؤوس الأشهاد، تقديرا للرجل، واعترافا بأثره، وتكريما له.

ولكن الدكتور الوقيان قبل ذلك وبعده شاعر مرهف اشتهر بدواوينه الأربعة التي صدرت بين ١٩٧٤ ـ ١٩٩٥. ويستطيع قارىء هذه الدواوين ملاحظة رغبة الدكتور الوقيّان في العناية بالصور، وبناء قصيدته استنادا إليها، والعناية بالجرس الموسيقي النابع من اختيار الكلمات والتدقيق في الأوزان. ومن يقرأ المختارات التي صدرت حديثا (عام ١٩٩٦) في كتاب مستقل عن دار الآداب ببيروت، يكتشف أن خليفة الوقيان لم يختر من دواوينه الأربعة قصائد صالحة للنشر في كتاب يحمل عنوانا محددا، هو (ديوان خليفة الوقيّان ـــ مختارات)، لأن الاختيار شيء بدهي يدل عليه عنوان الكتاب..

أقول إن خليفة الوقيان لم يختر القصائد وإنما أخضع شعره لمعيارين: معيار النقد ومعيار التاريخ. أما معيار النقد فقد دلّه على أن بعض شعره أجود من بعض، بل إن ديوانيه الأوّلين مغايران لديوانيه الثالث والرابع (الخروج من الدائرة ١٩٨٨ ـــ حصاد الريح ١٩٩٥). وهذا المعيار كفيل لولا تواضع الوقيان بإبعاد أية قصيدة من قصائد الديوانين الأولين عن الكتاب الخاص بالاختيار. ولكن معيار التاريخ وهو المعيار الذي يحرّكه التواضع ويقبع وراءه، دلّه على أن الاختيارات تمثل للحياة الشعرية كلها، في جودتها ورداءتها، في ترددها ونضجها، ولهذا السبب ضم الكتاب الخاص بالاختيارات قصائد تمثّل المرحلة الشعرية الأولى، ليتمكن القارىء من رسم صورة دقيقة لنضج الوقيان الشعري، وخصوصا عنايته بالصور.

ولم أتمكن من الحصول على كتاب الوقيان عن شعر البحتري، ولكنني أتوقع أن يطرح هذا الكتاب ما ينم عن الألفة بين شاعرين معنيين بالجرس الموسيقي.

ويهمني من ذلك كله التعدّد في جوانب الدكتور الوقيان، وهو تعدّد كاف لتقديم كلمات طيبات، تشكر له جهده الثقافي، وتقدّر إبداعه الشعري، وتحرّض الدارسين على تكريمه بكتابة دراسات تسبر جوانبه وتضعه حيث يجب أن يوضع في عالم الأدب العربي.



كلمات عن أخلاق فارس

د. سليمان الشطي

حضر أبو تمام، فرضت كلماته نفسها بجدارة، مخترقة العصور مع أن البحتري هو الأجدر بالحضور، فهو المقدم عند الشاعر خليفة الوقيان، الذي تتشابك خطوط فنه التلقائي مع فن البحتري، فيطل الطبع وشفافية الصورة ودقة وسهولة الوصول، وتتخلف صنعة الاستاذ أبي تمام. والبحتري هو الأقرب كذلك عند الباحث الدكتور خليفة الوقيان الذي جعل من فن البحتري محلا لنظره الثاقب وتحليله المتميز، حين اختاره موضوعا لأطروحة الدكتوراه.

ولكن أبا تمام حضر مسعفا لي ليضع على لسان قلمي كلمة تجسد الحلم بالإنسان المتفرد الذي رأيته متحققا في هذا الصديق، الذي أشبع عندي ذلك التوق إلى تلك المساحة الرائعة من الإنسانية. لذا تتنحى كلماتي التي تتحرك بها شفتاي وأستعير كلمات أبي تمام لتنطق بالمعنى الذي دق في صدري وتقاصرت أدواتي فهمس لي ملاك أبي تمام واصفا:

من لي بإنسان إذا أغضبته
وجهلت، كان الحلم، رد جوابه
وإذا طربت إلى المدام شربت من
أخلاقه وسكرت من آدابه
وتراه يصغي للحديث بقلبه
وبسمعه... ولعله أدرى به

صدق والله!

فهذه هي صورة خليفة الوقيان عندي، ولو ضم أبو تمام إليها ما قاله في سينيته لكانت الصورة متكاملة. ومع ذلك أقول إنه ذكر أشياء وتبقى جوانب أخرى كثيرة، فالصديق، والإنسان المتميز يبقى دائما في منأى عن التحديد، فثمة جوانب أخرى ممتدة، سواحل وشطآنا، تمتد أنظارنا وتتكسر عند الأفق، ووراء الأفق دائما ما وراءه.

قد يكون الحديث عن الشاعر أكثر بروزا، والشعر، موهبة وانطلاق، فن وصنعة، كلمات متوقدة متوثبة على

الـورق يقـرؤهـا من يـريـد، يـرى فيهـا مايرى، يفسرها معجب بها فيهتز طربا أو تأثـرا أو تتحرك خـلايا عقلـه منتفضة أو يدخل في مجادلة مشروعة معها.

ان خليفة الوقيان شاعر معاصر، يحمل في داخلـه هموم المعاصرة مـن نفـور لأي استسلام للثابت الراكد، لذا جاءت الرحلة العميقـة في التناول وسعـة الأفـق وروح المعاصرة وهضـم دفقة التطـور المستمر، واتساع الـرؤية مـع ثبات القـدم في البعد التراثي الحي المتوثب.

هو شـاعر قـال فيه بـاحثون كلماتهم، غـاصوا في جـواهره أو تقـادحوا بضـوء عطـائه، مهما تعـددت الآراء فثمـة حكـم إجماع على أمر دون الدخول في التفاصيل. هذا الأمـر الواحد هـو أن خليفة الـوقيان شاعـر متميز، جـدير بـالسماع والقراءة، والاحترام. وهذا حكم مضطرد لم يشذ أو يتخلف.

ولـو كـان هـذا المقـام مقـام التحليـل والتفسير لشعره لتقاصر قلمـي وأحجمت كلماتي المنـدفعـة، لتتخذ خطـا آخـر فيـه الاحتشاد العملي والتأهـب العقلي، لإعطاء هذا الشعر حقه اللائق به، والذي لا يمكن أن تصل إلى تمام المتعة والفهم والوصول إلى درجـة القول فيـه إلا إذا أخذت للعـدة عدتها.

ولكـن اتجاه الحديث هنـا ومقـامه لـه مسار آخر، هـو أقرب إلى الغوص في نفسي لتستخرج، إن تمكنت، بعض ما فيهـا من حـب وإعجاب وتقـديـر لـلإنسان الـذي يختفي أو يقف وراء الشاعر.

أقول ابتداء:

من منا يقوى على ظلم الحقيقة؟

الحقيقة فـوق أية حـرج، والقريـب منا أحـق بـالإنصاف وأجـدر بنـا أن تكـون الشهـادة لـه نـورا نهتدي بـه. وعنـدمـا نتحرى الصواب عند الحديـث عن من هو مثـل مـن نتحدث عنـه فـإنما نقترب مـن مسـاحة قـدسية جـديرة بـأن نتجلى لها خـالعين بين يديها كـل ما يغـل أيدينـا أو يطوق ألسنتنا عن قول الحق المنير.

أول المداخل:

أبدأ بـالمسافـة الجامعة بين أي إنسـان وآخـر، هذا الخط الخفـي، ولكنه واصـل مشبـع بشتى المشـاعـر والأفكار. إن مـا يصلنا ببعـض ويربطنا هـو هذه المسـافة التـي تحدد العـلاقـة مـن خـلال طبيعـة الشخصين المتقابلين والمتعاملين.

وهنا تبرز الخاصيـة الأولى للدكتـور خليفة الـوقيان، والتـي تمناهـا أبو تمام فيما قال قبل قليل، فمن عـرفه عن قرب يدرك أنه يضع الشخص الآخر المقابل له على متكأ من حرير، ومن يحاوره ترتفع قامتـه عنده وتعلـو، يعتمد على مقيـاس الرقـي الإنساني في التعـامل، لـذا يقيس هذه المسـافة بميزان الـذهب، ليس أذنه فقط هـي التي تستمـع إليك، كما يفعـل آخرون، ان الإنصات عنده حـالة من فن راق، فيتحول الجالـس أمامـك إلى حالـة إصغـاء نـادرة، وهو في الـوقـت نفسـه يعطيك وعيا يستوعب ويفلتر، يستصفي أفكارك، يحللهـا، وعندمـا يعيدهـا إليك، محملـة بـرأيـه يستخـدم أدق الكلمات، واضحـة، صريحة دون استهانـة، يـرد ويناقش ويـؤكـد ويفند دون تجريـح، يفحـم دون التلـذذ بلـذة الانتصـار أو التفوق.

وعنـدمـا نستخدم الكلمـة الشـائعـة، ونقول إنـه يركـن إلى احترام الآخـر، فإن

هذا الوصف واجب من الكل ولكن الذي أعنيه أن الاحترام، هنا، يعني المشاركة الإيجابية حيث أن الرأي يتجلى ويرتفع بالادراك المتميز والمتعة الذهنية والسوية الإنسانية العالية.

عنه ومعه تتحقق ثلاثة أمور: احتشاده، وحفظ حق الآخر، واحترامه له.

هذا السمو في التعامل وارتفاع من أمامه لا يختص به ناسا دون ناس، ولكنه صفة مرافقة دائمة.

ويأتي هنا أمر آخر:

إن هذه الصفة لا تكتمل إلا إذا وافقتها صفة أخرى أو أمر آخر هو حقه الخاص في موقفه، فحق الآخرين لا يلغي مساحته الخاصة به، ولن تجد إنسانا يعي حق الآخرين إلا وقد أقام نفسه في مقامها اللائق بها. ولا يضعها في هذه المكانة العالية إلا إذا اختار لها أنبل الغايات وأوضح المواقف. وهذا ما نلمسه من اختيار عال للمبادىء والدفاع عنها بموقف صلب ـ غير متعصب ولا متعسف ـ في الدفاع عن هذا الاختيار، إضافة إلى التحفز المستمر للمراجعة والمعاودة والسماع ومناقشة الرأي بالرأي.

هذا اليقين المتميز للمبادىء يحميه حائط صلب من استعداد للدفاع عنه، هو دفاع يمتطي فرس الشهامة والفروسية، حتى تخاله (فارسا) ليس بحكم اسم جده (فارس) ولكن بدلالة صفات الفارس المتميز وأخلاقياته.

انتماء ومواقف سامية:

كانت اختياراته السياسية واضحة، انتماء قومي عربي صلب محدد الأهداف والرؤية، وهذه العروبة ليست شعورا داخليا، أو انتماء دماء فحسب، ولكنه حقيقة يجاهر بها، موقف وكلمة يقولها شعرا ونثرا، انتماء وقرارات ومساهمات، جهاد مستمر يترفع عن مستوى قبول الثمن، ولو كان حقا، أو الجزاء أو الشكر/. تسامى عنده هذا الانتماء من مقام الواجب إلى الفرض الداخلي النابع من مكامنه الصافية. لذلك كان خليفة الوقيان، وإن لم يدخل معترك السياسة المحترفة ويقبل بشروطها وأخلاقياتها ـ وآه من أخلاقيات السياسة ـ فإنه لم يتهيب ويتردد عن اتخاذ الرأي السياسي والوطني، تمثل هذا في الرأي المعلن وعشرات المواقف السياسية الوطنية التي تشي بانتمائه الواعي لفئة القياديين العامين، والتمثيل لهذا قد تطول قائمته، فالذاكرة تحتفظ، بفخر، بكثير من هذه المواقف. وسأذكر منها ما هو قريب مني أو عايشته مباشرة في رابطة الأدباء في الكويت التي انضم إليها قبل ثلاثين عاما، ومنذ أن انتمى إليها أصبح واحدا من أبرز وأميز الذين عملوا على تحديد مبادئها ومواقفها القومية والتقدمية فاختارت خط النضال في سبيل مستقبل وعي الأمة. كان الوقيان موجها رئيسيا في ترسيخ والدفاع عن هذا التوجه مع أساتذة وأصحاب لهم دورهم ومشاركتهم الفعالة.

لقد كان دور الرابطة القومي حاضرا بقوة شهدته كل المحافل، وهو دور متصل أيضا بالواجب الوطني، حيث الدفاع عن كل القيم العليا والمبادىء الأساسية. وأذكر هنا أنه في السبعينات، وعندما حل مجلس الأمة وعلقت مواد من الدستور وتقاصر قوم تقدم الدكتور خليفة الوقيان مع زملائه في الرابطة، ليتصدوا لهذا

التصرف، كان واحدا من المدافعين عن الحرية باسم الرابطة، فهو واحد من أقطابها وعضو في مجلس إدارتها، ولم يعر اهتماما بكونه أمينا مساعدا للمجلس الوطني للثقافة والفنون، أي من كبار الموظفين الذين عليهم أن يحذروا ويترددوا ويمسكوا العصا من منتصفها مع ميل إلى جانبها الفاتر. اختار الموقف على التردد، فهو يفرق بين الوظيفة العامة باعتبارها وواجباتها والموقف السياسي.

لقد حُل يومها مجلس الرابطة وشكل مجلس مؤقت وواصل د. خليفة ومن معه تصدّيهم للاجراءات غير المقبولة ليعود إلى مجلس الرابطة بانتخابات حرة تأكيدا على الموقف السابق.

وعندما تعود الديموقراطية مرة أخرى، وتصبح الحياة السياسية رخية *سهلة*، تتجلى *أمامنا* صفة أخرى من صفات رجال المواقف الحاسمة الذين يدفعون الثمن ولكنهم حين توزيع الغنائم وحين تسهل السباحة في البحر الهادىء تجدهم ينسحبون، فالأضواء المجانية لا تغريهم ولا تخلب أبصارهم، فهذا وقت كفلت فيه الحريات فطاب المرعى للسياسيين المحترفين ليهجموا على موائدها. أما هو وأمثاله فإنهم ينتحون جانبا، لينشغل بهموم الأمة العامة نائيا بنفسه عن أضواء الانتفاع واضعا يده فقط في نار المواقف الملتهبة. ولكن عندما تضيق الحياة السياسية والاجتماعية وتصادر الحريات أو تضيق، ويتأخر من وضع نفسه تحت الأضواء، يتقدم فهذا قدر المتميزين.

وفي الثمانينات، عندما انتكست الحياة الديمقراطية، وحل المجلس للمرة الثانية تحرك النابهون من المواطنين، فتكونت مجموعة رأت أن الدفاع عن حقوق الشعب منوط بها، تتحمل تبعاته، وكان الدكتور الوقيان واحدا مع قلة قليلة، وقف عند الخطوط الحمراء ومقتحما لها غير هياب أو متردد. وقد عمل هذا التجمع الذي انضم إليه الدكتور خليفة الوقيان على تذكير السلطة بالحق الديموقراطي للشعب، وأخذ العمل يتصاعد من التنبيه إلى الدعوة من خلال المذكرات ثم المنشورات، فالتجمعات والزيارات المبرمجة لكل التجمعات الشعبية. ثم بدأ الاحتجاج المنظم في (ديوانيات الاثنين)، وتصاعدت الحركة حتى وصلت إلى حد المواجهة الصريحة والمباشرة للسلطة.

لقد أثمرت وحققت هذه الحركة أهدافها، حيث كانت عودة الديموقراطية أول وأهم عمل تقوم به السلطة بعد التحرير.

مواقف كثيرة، ولكن تحاصرني هنا فكرة تلح عليّ للبروز، تقول لي أن اكشف عن جانب رقيق ودقيق ومنزع إنساني خاص في هذه القضية هو: إن د. خليفة يختار، كما لاحظنا، لنفسه الخطر حين يراه خلف النار، ولكنه في الوقت نفسه يترفع عن الاستهانة بطبيعة وظروف الآخرين، فهو ليس من أولئك (المناضلين) الذين يريدون الناس كل الناس أن يكونوا على سمتهم وطريقتهم في الاندفاع، فهو يقدر ويتلمس العذر ويختار للآخرين ما هو أهون لهم وما لا يعرضهم للخطر، لقد رأينا أناسا يتطرفون ويضحون من خلال الآخرين. ورأيناه يقدم نفسه ويحفظ الآخرين، وجدناهم يتحفظون عندما يصل الأمر لهم وهو ليس كذلك. كان معاكسا لهم يختار لنفسه الأعسر والأصعب وييسر على الآخرين إدراكا وتقديرا أنه الفارس الذي إذا اختار لنفسه قدر طاقته واتساعها، وليس منتهزا

للفرص أو مدعيا انتفاخا.

الصلابة في الرأي:

إن أصحاب المواقف الحقيقية يمتازون، بعد أن تكتمل عندهم دوائر تشكيل الرأي وفحصه، بصلابة الموقف الذي يتطلب أرضية صلبة حتى تتحمل صدمات الواقع، لذا وجدنا عنده، مع الموقف الواضح غير المتردد، تلك الصلابة المحمودة في الرأي فهو في داخل الدهاليز الضيقة قادر على اجتياز الصعاب، صلب، عند المواجهة، لا تجري به الرياح ولكن يوجه سفينته إلى مرساها الذي اختاره رغم كل الرياح.

وأذكر هنا قصيدته التي كانت عنوانا لديوانه الأول (*المبحرون مع الرياح*) حيث حدد الموقف من الذين داروا مع الرياح حيث تسير. فهو لم يكن تابعا لهذه الرياح ولا يسير معها. ولا يسير فيها ولكنه يخضعها لإرادته وعقيدته.

وخليفة الوقيان يملك صلابة في المواجهة لا تقل عن سابقتها، إنها صلابة مواجهة النفس وضبطها، وإذا كانت تلك الصلابة صلابة يتخذها للدفاع عما يراه حقا في حواره مع الآخرين، فإنه في الوقت نفسه يسلطها على النفس، فنفسه محكومة بهذه الصلابة، شهدها وأشفق عليه منها أصحابه ومحبوه، ومظاهرها كثيرة، تتجلى في انضباطه المثير للإعجاب في أداء الواجب والسلوك المحكوم، انضباط يصل الى الدقة المتناهية، ومن ينظر في مسيرته الوظيفية، وقد تبوأ مراكز عالية، يرى كيف يدير الأمور بالتزام ودقة وحرص، وعندما ترى هذا الشاعر الرقيق وهو يمارس عمله ستضطر إلى أن تسقط من ذهنك تلك الأفكار المسبقة حول الفن والفنانين والشعراء الذين يفسرون عدم انضباطهم بالطبيعة الشعرية والانطلاق والتحرر ومخاصمة القيود، هذه الصورة تسقط أمام احترام هذا الإنسان لعمله وواجبه وحفظه لحقوق الآخرين، وقيم المواطنة الحقة، وأخلاق الوظيفة المتوجة بالموقف المتميز ووضوح الرؤية.

من عمل أو تعامل معه يلمس هذا الحرص على الانضباط سلوكا وعملا، والتمسك بالكليات مع إدراك لكل التفصيلات الدقيقة. وهذا أكسبه حرصا، فلا يتساهل في حقوق العمل وحقوق من معه في الوقت نفسه.

كنا نجتمع معه فنخطط للأنشطة الثقافية من مشروعات أو أنشطة متنوعة من محاضرات أو ندوات، ويدور الكلام، العام، وندخل في بعض التفصيلات فنلمس حرصه الدقيق على أن يسجل كل واردة وشاردة ويدقق في كل شيء. وعند البدء في التنفيذ، والذي يفترض ان له مساحة مناسبة للتحرك والتصرف، نجد أن حرصه الموشى باحترام الآخرين يجعله يحرص كل الحرص على أن يطلع زملاءه على كل الدقائق، يشرح ويوضح ويترك مساحة للتراجع فيما لو حدث إصرار أو تأكيد، ولو ان جزئية، مهما كانت صغيرة، تحركت من موقعها لحرص على توضيحها وإحاطة الآخرين بها، لم يكن يستغل المساحة الممنوحة له بصفته مسؤولا تنفيذيا. وهو هنا لايضيق على نفسه المساحة، لأنه عادة يتحرى الصواب ويعثر عليه ويعمله، لذلك يكشفه ويجليه. ينطلق في هذا التعامل من احترامه وتقديره لتلك العقول المستنيرة التي يحسن اختيارها لمساعدته في إنجاز المشروعات الثقافية المتميزة. وهو إذا اقتنع بأمر ما فإنه يملك، حين يعرضه، الحجة

المقنعة عند التشاور البناء وليس استغلال الفرص أو التحكم في الرأي.

إن توازن الشخصية نعمة عالية وكنز عندما يتوفر في شخص ما تكون الثروة لا تدانيها أية ثروة أخرى.

الأفكار عندي تتصارع وتتدافع والمقام يضيق ويضيق، ولكن هل أملك تجاوز الخاصية المميزة التي كانت النار الهادئة التي سوت لنا كل هذه الجوانب المضيئة. وأعني هنا ثقافته، فالثقافة ضرورة من ضرورات الشخصية المتميزة أليس البعد الثقافي في الشخصية المتميزة هو البعد الحيوي والمحرك؟ إن ماذكرته لا يصدر إلا من استوت ثقافته، وهو بالطبع مثقف من الطراز الذي تتمناه دائما.

وكلمة الثقافة دقيقة وملتبسة، وإذا أردنا أن نجليها من خلال شخصية الدكتور خليفة سنجد أن المزيج الثقافي عنده ضخم وعريض، فبجانب ثقافة المعلومات سنلمس التوازن الدقيق في المكونات والمفردات، فيها من منزع العراقة والأصالة العربية الكثير، من حيث الإحاطة بالتراث القديم والهضم والانتقاء الفريد. إلى جانب ثقافة الحداثة.

وفي الثقافة الفنية سنصافح من خلاله الأصول، ثقافة فن الشعر مثلا عنده أتت من أصول ومنابع هذا الفن. ولم يكن يكتفي بالثقافة الداخلية في الأدب، أو ما يحيط به من معارف، ولكنه يتجاوز هنا إلى المناطق الواسعة والمتشعبة، حيث تتحرك هذه الثقافة لتشمل الأبعاد الاجتماعية والتاريخية، وتعني عناية خاصة بثقافة الفكر السياسي، وله في هذا الباب دراية وملاصقة متسعة، يعرف الدقائق والعلائق (والعوائص) أيضا.

لم تكن الثقافة عنده زيفا أو مظهرا ولا معلومات مختزنة، ولكنها جوهر تجلى في السلوك وأداة حكم ووسيلة لتحقيق الأصول. والثقافة، إذا دخلت في البحث الدقيق زانته وأبانته وهو باحث — جانب أخر نشير إليه ولا نحيط به - نقول هو باحث واسع النظرة دقيق التعبير مقتصد مستوف: يا ترى أية معادلة بلاغية دقيقة هذه التي تجلت في أسلوبه، فهو من أصحاب الأساليب الرقيقة والدقيقة التي تشي بهذه الثقافة التي نقصد.

بلى، لقد طالت التحية، لأنه يستحق ما هو أجمل وأدق منها، لذلك لا أملك في الختام من أن أقول لكم:

منذ ثلاثين عاما التقيت برجل اسمه خليفة الوقيان،

ومنذ ثلاثين عاما تحول هذا اللقاء إلى عادة يومية

وطوال ثلاثين عاما اجتمعنا، عملنا أعمالا تتطلب الاتفاق والاختلاف والرأي والحجة.

ومنذ ثلاثين عاما والأفكار من حولنا تتبدل وتتغير، تغيرت أفكار وتبدلت نفوس، وتغيرت حالات وتفرق مجتمعون وتجمع مختلفون وحدث بين الأصحاب والأصدقاء ما يحدث عادة... سنة الكون ولن تجد لها تبديلا.

ولكن: طوال هذه السنوات لم أضع رأسي مستسلما للنوم إلا وأنا راض عنه كل الرضى، لم أحس أن هذا الإنسان أشاع في نفسي عتبا عليه، بله ثورة أو سخطا. إن الأصحاب يحسنون ويسيئون، وهذا حق، إلا الوقيان لقد أدخل يديه في نبع الصداقة فعادت إليه مملوءة بالحب الذي لا يعرف الإساءة.

أقول، أخيرا، لألجم الكلمات التي لا تريد أن تتوقف:

لو كان الناس مثل خليفة الوقيان لحققت الحياة معجزة أخلاقية!.

خليفة الوقيّان

الدكتور نعيم اليافي

الإنسان والشاعر

وجه من الإنسانية والشاعرية والألق الوضيء والتواضع من الصعب أن تنساه ولو حاولت، يذكرك إذ تلقاه بتلك الوجوه اليعربية الأصيلة الناصعة في نقائها وصفائها وعفويتها التي بقيت في الأذهان خالدة على المدى.

حين تتعرف إليه أول مرة تحس كأنك تعرفه من زمان، يضفي عليك من الوداعة والألفة والنبل الرفيع مايضفي، يغمرك بفضله وفيض عطائه الخصب. لا أنسى له موقفين أحدهما يوم عادني في المشفى، وثانيهما يوم أقبل بعد إحدى الندوات ليقول بأنك في حضورك رغم المرض قدمت القدوة للتأسي بأخلاق المهنة، وكان في كلا الموقفين ينبض بالمحبة والدفء وقيم الإنسان الفاضلة.

وكتبت عن شعره الذي شدني، وأعجبت به قبل أن يستقر هو في العقل والقلب والذاكرة، وسألته عن رأيه في هذا الذي كتبت، فأجاب بتواضعه الجم، لقد قرأت بعين الرضا، وكتبت بقلم المحب، ولا أنفي أني اجترحت الإثمين معا، بيد أني منحته ما يستحق من منزلة على ساحة الشعر الكويتي المعاصر هو بها جدير، فشخصية إنسانية وأدبية وسلوكية ساحقة من مثل خليفة الوقيّان لا يمكن أن تكتب عنها وأنت في حياد.

وكم كان بودي أن أتناول شعره من إحدى زاويتين: زاوية اللغة، وزاوية الصورة، لأقدم الجديد والمغاير، وعزمت على ذلك لولا أنني أخذت على حين غرة للمساهمة في الكتابة عنه، وليس في الوقت متسع، ولا في الاعتذار منجاة، وبحت لصاحبي الذي ندبني إلى ذلك بأني لا أملك الزمن الكافي، ولا فسحة الهدأة النفسية للتأمل والكتابة، وليس أمامي سوى أن أعيد مادونت وأجتر، قال لك ما تريد شرط أن يظل الوعد نذرا تفي به يوم تتاح الفرصة.

في فكر الرجل يأسرك ذلك البعد العربي الاستراتيجي الذي ينبثق لديه من العمق القومي بدلالته التقدمية الواعية للواقع المتحرك ومسألة الهوية والذات الجمعية، وقد ألف كتابه عن الاتجاه القومي في الشعر الكويتي الحديث ليكون رائدا في هذا المجال، يقول في إحدى قصائده (أنا شاعر/ لا أخبىء في حضن بيتي/ في نبض قلبي/ في صدر طفلي/ غير عشق العروبة

عشقا قديما/وهما مقيما). ويوم غزيت بلاده ظل حس الانتماء إلى الأمة رغم ما حدث هو الثابت الذي لا يتزعزع، وميز في النظرة إلى الاجتياح بين موقف الحاكم الظالم القامع، وبين موقف الشعب الأعزل المظلوم والمقموع، ولم يتعلق الأمر لديه قط بالقومية كقضية بقدر ما يتعلق حصرا بطاغية لا ينتسب إلى عروبة أو إسلام.

ويلفت نظرك في خطابه هذا التواشج بين عنصرين متكاملين متعاضدين هما عنصر المكان/الجغرافية، وعنصر الزمان/ التاريخ، عنصر التعلق بوطن اسمه الكويت، وعنصر التعلق بالتاريخ المشترك والآمال العراض اسمه الأمة. للكويت عنده نكهة خاصة وطعم لا يوجدان في غيرها، الفصول فيها مختلفة، صحراؤها بحرها شمسها هواؤها فجرها أصيلها.. كل ركن فيها أو منظر مختلف مختلف. وللأمة وجودها كذلك أو امتدادها في الماضي كما في الحاضر والمستقبل، وهو في الحالين حس الانتماء إلى التاريخ والعصر في آن ولا تعارض أو تناقض.

قرأت له ديوانه الأخير «حصاد الريح»، ووقفت إزاء نصوصه مليا، وأنعمت النظر في الكثير من قصائده طويلا طويلا، ماجذبني أو شدني عالمه المتلامح في أربع سمات: الرؤية والبنية وطريقة التناول ومفهوم الحداثة. فالرؤية تنبثق من الموقف القومي الواعي الذي أوضحنا، لذلك كان الاجتياح عنده غلطة تاريخية بحق الكويت كوطن، والأمة العربية كقضية وتطلع، الكويت الذي ما برح يرفع راية الوحدة والانتماء يكافأ بالغزو، والأمة التي مازالت تلعق جراحاتها ويزيدها البغي شروخا على شروخ صارت أهدافها المنشودة وضيعة بعيدة المنال، إن لم تكن مستحيلة. وأثبتت تداعيات الأحداث صدق هذه الرؤية، والبنية طاقة مفعمة من الأحاسيس الصغيرة الصغيرة، مجموعة أضاميم من المشاعر الوجدانية المتعالقة المتشابكة المتماسكة، كل عنصر يأتي فيها محسوبا مدروسا موظفا خادما لهدف، الأطفال، الأزاهير، البلابل، ضفائر الضياء، ذرات الرمل، قطرات المياه، عبق النسائم والأريج... هذه مفردات اللوحات «الوقيانية» في التعامل مع الأشياء، مفردات البنية والعالم الشعري. واللغة ألفاظ تصويرية وتراكيب مختارة منتقاة. الأناقة سمتها الغالبة، والأفياء والظلال والأنداء هالات دلالاتها المقصودة أن تنتشر ـــ تترجح جميعها بين «الشعرية» و«الشاعرية» تأخذ من هذه تجنيحها وإيحاءاتها، وتأخذ من تلك صيغتها وصبغتها. والحداثة بمفهومها التطوري حيث يتجاور القديم مع الجديد، لايلغيه بل يعانقه، ولا يلاشيه بل يواكبه، أفق أو فضاء يرنو إليه الشاعر ويتفياه، لا مكان للتدابر عنده والقطيعة بل للاتصال والاستمرار، أن نكون نحن في العصر كما كان أجدادنا في الماضي، نبني مثل مابنوا ونزيد.

ومن يتأمل في ديوانه المختار من مجموعة دواوين، والذي صدر عن دار الآداب هذا العام، ويقف عند معجمه الشعري ولغة الخطاب، ويستكشف طرائف الصياغة والتعبير وتقنيات البنية والتركيب ـــ سيتأكد من صحة هذه السمات والخصائص لعالمه الغني، ويزداد بها عمقا وغنى ومعرفة، فمفرداته على العموم ولاسيما في نصوصها الأحدث تبتعد عن معانيها المباشرة

وتقترب من هالات دلالاتها، وهي تتوسل بوسائط تتجاوز المعجم اللغوي إلى السياق، قد تكون هذه الوسائط الأسطرة أو الترميز أو التصوير لافرق، مادامت كل الوسائط تنقلك من المعنى المباشر إلى معنى المعنى أو الدلالة، وتلجأ إلى الإيحاء والبوح والنجوى التي تكاد تكون كلها هي الأخرى داخلية هامسة، وأظن أن هذه الملامح من خصائص اللوحات التصويرية التي تهدف إلى أن تبهج وتمتع وتؤثر عن طريق الوجدان أو كلية التلقي.

وتؤطر البنية النصية للقصائد جميع مفهوماته عن اللغة وتضع لها مفاتيحها في آن. خذ مثلا على ذلك قصيدته الرائعة «العروس والقرصان» ستجد أن الشاعر فنان كبير يدرك بحق أصول فنه، ويعرف بعمق سر تقنيته، لقد بنى النص وفق خطين يحوكان معا ملاءة بنيته الشعرية خط العروس وخط القرصان، وجاء الخط الأول ليمتد على مساحة النص لأنه الأساس في حين جاء الخط الثاني ليتسلل كالسارق من خلال كوتين، هكذا كانت الكويت عروسا تعيش في دعة وطمأنينة واسترخاء حتى فأجأها القرصان بالاجتياح، انقض عليها في لحظة واحدة، يلغي كل مابنته العروس وحسنته، انه المعمار الفني الذي يستغرق تشييده سنوات، ويهدم بجرة قلم في لحظة من لحظات غياب الوعي، ويا لها من مقارنة.

ولا أدل على هذا الوعي التقني من الوقوف عند المسافة الجمالية للنص وسبل تشكلها وتثبيتها في الروع، وقد تحقق كل ذلك غالبا عن طريق المتن الغائب أو المساحات البيضاء التي تجبر القارىء على ملئها، هكذا تكون قراءة النص جزءا من بنيته في إطار المساحات السوداء، مساحات الحروف المدونة.

هذا هو الكون الشعري عند خليفة الوقيان، وبه أضحى معلما من معالم حركة التجديد في الشعر الكويتي الحديث والمعاصر، ورمزا من رموز سيرورته وصيرورته، إنه في هذا الشعر انعطافة حادة خرج به من أسر القديم وإساره ليقف عند بوابة الحداثة، يشرعها على مصراعيها ويفتح، ويترك لمن بعده أن يلجها ويوغل بعيدا في الأعماق.

دائرة البحر الدلالية

في ديوان خليفة الوقيّان

○ د. فايز الداية

١ ـ يقدم المنهج الدلالي فرصة تحليلية موضوعية للأعمال الشعرية وأبعادها النفسية والاجتماعية في تآلف مع القيم الأسلوبية، وقد درجت منذ أمس على تتبع الأدوات اللغوية في النص الشعري وتوظيفها في الكشف النقدي. ونقف ههنا مع ديوان خليفة الوقيان الذي اختاره صورة له بعد أن صدر في دواوين صغيرة متوالية (المبحرون مع الرياح ١٩٧٤، تحولات الأزمنة ١٩٨٣، الخروج من الدائرة ١٩٨٨، حصاد الريح ١٩٩٥).

اخترنا واحدة من الدوائر الدلالية في هذا الديوان ــ النص وهي دائرة البحر وتشكل حقلا ماديا ترتبط به مجموعة من القيم وذلك بحسب السياق الذي يتبلور لدى المبدع الشاعر، وقد رشّح وقوفنا القراءة المتعددة في مجمل القصائد لأن الخطاب الشعري يمثل كلا متكاملا في نهجنا والنتائج مرهونة به نصا شاملا.

٢ ـ وأول ما نطالع من هذه الدائرة مفاتيحها الدلالية أي الألفاظ الدالة والمحددة الاتجاهات المتنامية بعد ذلك في عدد من المحاور والمشكلة مدلولات عدة، وقد انتظمت المفاتيح في مجموعة من الحزم نذكرها على نحو استقرائي شمولي:

١ ــ ففي الحزمة الأولى (الأرض والشاطىء): الخليج، رملك، الرمال ٣، شاطىء ٢، شواطىء، الشطآن، منارة ٢.

٢ ــ وفي الحزمة الثانية (البحر وأمواجه وما يتصل به) الخليج ٢، المحيط، موجها الموج ٤، قطرة المياه، البحر ٧، بحرها، بحرنا، بحار ٢، أبحر، أبحرت، مبحرون ٢، غمر، يغمر، غرقي، الغارق، أغرقت، تغرق، يطفو، طوفان، لجة، يرسب، السفر، أسفار، اليم ٢، ترحّلت.

٣ ـ أما الحزمة الثالثة (المركب والملاح وغواصّه) ففيها: سفينتي، سفائني ٢، الغواص، مجدافهم، شراعاتي، أشرعتي،

شراعكم، شراعهم، غواص، الغوص ٢، فلك.

٤ ـ ونجد حزمة الطبيعة في البحر والبر: عاصف، عواصف، الريح.

٥ ـ ومن ثمرات البحر حزمة، درّة، د ر٣، صدف البحر.

٦ ـ وتجمع الحزمة الأخيرة: القرصان، تنين، غول، غول المحيط.

وتتأكد لدينا أهمية هذه الدائرة عندما نجدها حاضرة في الدواوين جميعا لم تنقطع سلسلتها وإضاءاتها في التجارب الشعورية على تنوعها وفي ألوانها المتماوجة، وهي بهذا صاحبت الشاعر خليفة الوقيان مايزيد على ربع قرن منذ قصائده الأولى ١٩٧١ وحتى الأخيرة ١٩٩٥.

وثمة ظاهرة في حضور الدائرة الدلالية في الخطاب الشعري، فنحن نلحظ أنها تتجلى (١) في عدد من الحالات ويتسع مجالها حتى تغطي أفق التجربة فيدور حولها وهذا ما نسميه بالبؤرة الدلالية وهي قصائد: (المبحرون مع الرياح ١ ـ ٢، والمغترب، وتسابيح) (ب) وهنالك مواقع أخرى تشكل الدائرة مقطعا أو زاوية في القصيدة تتفاوت في اتساعها وضيقها لكنها تؤدي دورا ذا فاعلية في قسمات التجربة وحركتها (ج) وهنالك زوايا تلتمع فيها ومضات تحمل قبسا من هذه الدائرة الدلالية فتومىء إلى المكنون في أعماق الشاعر وانعكاسه في رؤية لملامح التجربة الشعورية، وقد بلغت القصائد التي ظهرت فيها دائرة البحر ثماني عشرة (١٨) من مجموعة قصائد الديوان وهي (٥١) إحدى وخمسون قصيدة.

وهكذا نجد أن هذا الحضور الذي انداح في الزمان المتطاول، وفي التجارب المتنوعة مكانا وبيئة وملابسات نفسية واجتماعية وفكرية يمكن أن يعطي بعضا ممّا في أعماق المبدع ذلك أنه غدا بعضا منه في إحساسه وفي منظومة الحياة من حوله.

٣ ـ إن (البحر) هو الدالّ الذي رأينا مفاتيحه وله عدد من التجليات (مدلولات) هي محاور الدائرة التي تشكل بعددها وعلاقاتها السياقية طابعا يرتبط بشخصية خليفة الوقيان ويمتاز مما يمكن أن نجده عند شعراء الكويت أو شعراء من الوطن العربي في تناولهم لهذه الدائرة الدلالية.

مفصلة لاحقا ـ ومما يلفت نظر الناقد في الدائرة الدلالية للبحر أنها تذهب في طريقين واحد منهما مجازي رمزي لا يهدف (الوقيان) فيه إلى الواقع أو التاريخ لظاهرة البحر في حياة الكويت والخليج العربي وإنما يستخدمها استخداما رمزيا على امتداد تجربة معاصرة والطريق الأخر للدائرة نجد فيه ملامح من حياة البحر عند أهل الخليج العربي والكويت خاصة ونتابع جزئيات الرحلة والغوص ومعاناة الرجال في أعماق ذلك البحر وأخطاره والتأرجح بين كنوزه وخيراته التي كفلت ديمومة العيش للأجيا ل المتتابعة قبل عصر النفط وبين الأخطار والتضحيات التي بذلها الأسلاف أجدادا وآباء، وتتلامح المراكب والأشرعة وتعصف الرياح، ولكننا في هذا القسم لا نقرأ توثيقا تاريخيا فقط كأنه رواية للسنوات الماضية، بل ندرك ونعايش امتزاجا لتجربتي الماضي والحاضر، أو لنقل نحس بحضور فاعل إيجابي للماضي في أحداث معاصرة.

المحاور المجازية والرمزية: إن خليفة الوقيان يستعير الرحلة البحرية بكل

عنائها والصراع مع الريح والأمواج، وبكل ما فيها من تطلع نحو تحقيق الربح ربح الحياة في مواجهة الأخطار، يستعيرها لمسيرة الحياة وسعي البشر للوصول إلى أهداف لهم، فهو يراهم بعيدين عن المجرى الذي ينأى عن التيه والخطر، ويصور حالتهم وبؤسهم في ضياع يحاول أن يبدد بعضا منه برأيه وعمله، وقد استغرق الشاعر قصيدتين في هذا التناول تحملان عنوان (المبحرون مع الرياح) كانت الأولى بداية والثانية جوابا عن قصيدة محاورة لأحد الشعراء الكويتيين:

«يا مبحرون وفي محاجركم
نهران من نبع الهوى شققا
أوراقكم في غصنها يبست
ويدُ الشتاء تذيبها سحقا
.... كم رحت أخلع فوقها جزَعا
ثوبي، وكم لملمتها رتقا»

وكذلك نرى رحلة المغترب وراء البحار ثم أوبته مشوقا إلى أن يبني غده وهو الذي ما فارق دياره إلا بحثا عن النور القادر على تنوير سبله.. وهنالك قصيدتان نجد امتزاج البحر فيهما على نحو طريف ومدهش فالشاعر يقدّم تنويعات على (الطوفان) في قصيدتي (تسابيح، وحلم) بإيحاءات لخطاب شعري حديث، ونلحظ أن السياق - وإن لم يكن يستمد من البحر ذاته يستفيد من الدوال في دائرة البحر ويتعمق بالمقارنة.

وفي قصيدة أخرى يبرز تداخل بين الرؤى والفكر وأدوات من هذه الدائرة خاصة في الجانب السلبي أو المحفوف بالمخاطر والهلاك فالليل يحمل الأسرار وتنطلق الفكر فيه باحثة لعلها تهتدي إلى قرار أو إلى موطىء تقف عنده وفيه بصيص من يقين، ولكن هيهات لها ذلك:

«كم تسلّقت إلى مرآك وهما
ولكم أغرقت في الدرب سفيني
إن تكن أبقيتني للشك نهبا
فلكم ياليل أشعلت حنيني
سرك الغارق في أعماق بحر
عبر أغوار الدنى خلف القرون
لم يزل غاية مشتاق محبّ
لاهث خلف قناديل اليقين»

المحاور الواقعية والتاريخية: إننا في هذه المحاور لدى خليفة الوقيان نتابع هذه الرغبة العارمة في استحضار تجربة الأسلاف مع البحر مغامرين ومجاهدين حتى استقامت لهم سبل في ذلك المجال المصطخب والمدمّى بأشلاء ضحاياه على الصخور وفي أنياب وحوش الموج وكهوف المساء، وقد كانت تلك التجربة وذاك العناء وثيقتين رسختا جدارة وحقا في هذا الوطن الذي غدا منارة للحضارة وللخير فالأبناء هم امتداد لهؤلاء الذين نحتوا الصخر وغمرهم الموج وغرسوا زهور الغد، وهذه الأرض قد ضمخت بالعرق والدم:

«هنا نام جدّي
الذي أكل البحرُ أشلاءه
في الرحيل الطويل
هناك أبي
مزّق القرش أطرافه
حينما نزعت كفُّه الخبز
من بين أنياب غول المحيط
فأهدى البقاء لأطفاله الجائعين»

ويبلغ التفاعل مع البحر ذروة مدهشة ذلك أن الشاعر يحس بأن الموج الذي طالت صحبته للأهل يستنفر كل طاقة فيه ويدافع عنهم ضد القرصان، إن القارىء لا يدري أيهما البحر أو البشر

فالحركة واحدة والذراع القوية تدافع كما الموج الهادر:

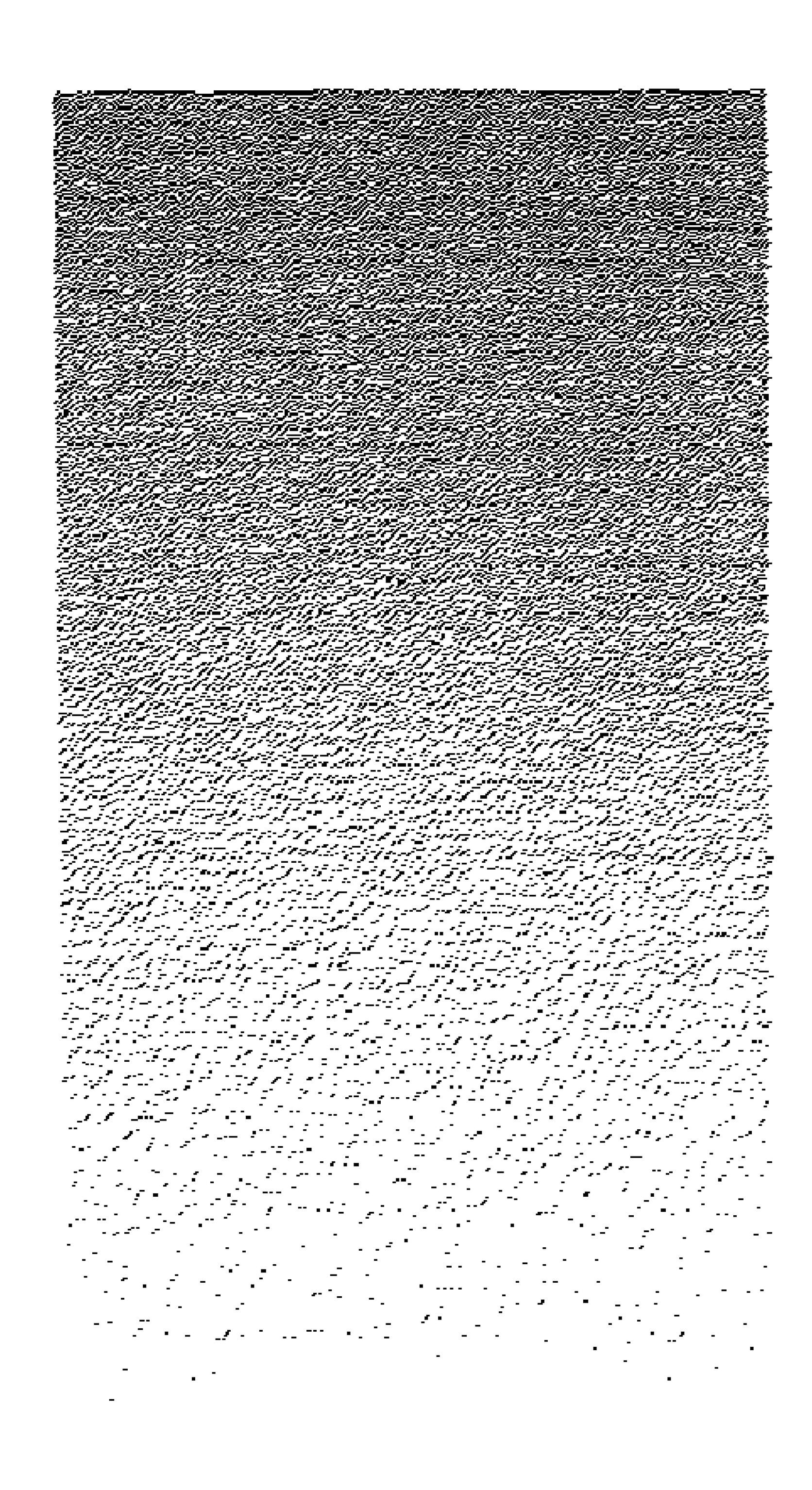
«وحينما تمسّ صفحة النقاء
والطهارة
أصابعُ القرصان
يستيقظ الموج
الذي لم يألف الضغينة
لم يعرف الهوان
تزمجرُ الشطآن»

وثمة وجود للحياة كثيرة تظهر فيها آثار الأيام القديمة. فرغم اليسر والرخاء لايزال من غمرتهم ملوحة حارقة للعين، وتوالي لظى الشمس وبرودة تنفذ إلى العظام لايزال هؤلاء يحملون الألم فيصحبهم ويحفر دروبا في المفاصل.

ونرى صورة سليمان الرجل البسيط الذي كان على ظهر المراكب يخوض المياه شهورا قبل العودة إلى الأهل نراه اليوم:

تعششِ في ركبتيه
مواجعُ عصر من الغوص والقهر
والسفر المستديم
إليّ بشاي بلا سكر
وشربة ماء
لقد هدّني الضغط والربو
والسكّر الأزلي اللعين»

هذه سطور من دائرة البحر عند خليفة الوقيان الذي تكثر محاورها وخطوطها وتجد صفحات لها في الدراسة المفصّلة بعد هذه المقدمة لتضيء جوانبها الفنية وتتأصّل مرجعيتها.



قراءة صغيرة في حصاد الريح

فيصل خرتش

عادة ما يكون الشعر من أقدر الأشكال الأدبية إمكانية في التعبير عن أعمق التجارب الإنسانية، لأنه يفجر الانفعالات والأحلام ويصور حالات الفرح والخوف، يشظي سكوننا الأبدي، يزيح الغشاوة عن لا وعينا، ويتخلق في أعماق النفس ليرصد سكونها وحركتها، انزياحها وتوترها... وتفاعلها مع الحياة.

يتم التعبير عن كل ذلك عبر صور متدفقة ومركبة يجمعها توتر إيقاع النفس البشرية المرهفة التي تنسج موسيقا الصورة.. موسيقا الشعر...

وعلى ذلك فإن خليفة الوقيان ينسج روحه صورا في ديوانه الجديد (حصاد الريح) وتنطلق هذه الروح من قمقمها لتملأ سماء وطنه بكل الحب والأمنيات الطيبة والكلمات الرقيقة ولتقف غاضبة مرة وحزينة أخرى على من يريد الإساءة إلى حبة الرمل وقطرة الماء والزهرة التي تسيّج شرفات الحياة.

كانت الحياة مطمئنة، تمشي إلى مستقر لها.. العصافير تغرد، والزهور تتفتح والمياه تثرثر متدفقة بأناشيد الفرح.. إلى أن جاء العسكر يدهسون ببساطيرهم نجوم الصباح الثقيل، يسدّون نبض القلب ويبعثرون أوراق الشاعر ويمزقون ألعاب الأطفال.

ويصرّ الألم نزيفا فوق الورق، والشاعر يتابع رصد الموت الذي كان مخيما على وجه وطنه، من وراء الشبابيك يطل الصمت على ساحات الموت والغناء والرعب، على آلات الحرب والخراب والدمار... ويأتي المساء كئيبا محملا بالشاحنات التي تعبىء القهر وترميه في الأحياء المثقلة برائحة القتل، وتعود محملة بالغنائم عند الشروق.

ويتوجه الشاعر إلى البحر يسأله، عن أبيه وجدّه، عن الرجال الذين عمروا بأرواحهم المكان الجميل... أولئك الصيادون الأوائل الذين بنوا مدينتهم بالعرق والصبر والدم. / **هنا نام جدّي / الذي أكل البحر أشلاءه / في الرحيل الطويل / هناك أبي / مزّق القرش أطرافه / حينما نزعت كفه الخبز / من بين أنياب غول المحيط / فأهدى البقاء لأطفاله الجائعين.**

لقد سكن الإنسان الأول، هذا الجرف الصحراوي الحار، عمّره قطرة قطرة وأنشأ حضارته الأولى في جزيرة دلمون، سجّل كتاب الحكمة فيها ودفنه في ترابها.. رسالة إلى الأجيال القادمة التي سوف تحكي وترى قصة قابيل مع أخيه هابيل.

شارون الجديد اجتاح المدينة الجميلة، مدينة الحب والشمس والأحلام المقتولة.. فسرق حليب الأطفال ودواء المريض وزهور الحديقة وسبورة الفصل.. وترك أصابع الصغار تحمل الطباشير الملون وهي تلتصق على المقاعد، تتعلم تهجئة الحروف لتكتب كلمة (بابا). وعلى الجدران بقايا اللحم البشري منثورة بين بقع الدماء. ويمضي الشاعر وهو يرسم صورة الوطن المستباح، الصورة المخربة لوطن كان نسيجا من البراءة والجمال.

للفجر في الكويت نكهة / تعرفها زغب العصافير /
وللندى على براعم الزهور نفحة / شذى يعطر المدى /
تلثمه خضر المناقير / وحين يشرق الربيع / في الكويت /
تزغرد الصحاري / وللخليج حين يستريح / ضفائر من الضياء.

ويتنوع الإيقاع مع تنوع التوتر النفسي والموضوع المطروق، وترق الألفاظ وتقسو... ما بين التفعيلة والموزون المقفى، وكل ذلك ينساق برقة وعذوبة بين أنامل الشاعر خليفة الوقيان ليحيله إلى شعر من السحر الحلال، يلتقط مفرداته من البيئة الاجتماعية ومن البحر ورمل الصحراء.. نستمع إلى حمام الدوح يغني فؤاد الشاعر،

ونغوص معه البحر لنلتقط اللؤلؤ المكنون، وفي دوحة الشعر تتشكل جنة الصحراء.

نحن العروبة جذرها وفروعها
وبنا تكون مفاخرا ومناقبا
لو لم تكن أرض الجزيرة حضنها
لم تستقم في المشرقين مذاهبا

ويظل الشاعر يعزف على نغم العروبة والدين ليؤكد أصالة وانتماء أبناء الجزيرة يساعده على ذلك الموزون المقفى، بينما يبعث حرف الروي (الباء) الشجن والأسى في النفس بسبب غدر الأشقاء:

نحن الألى حملوا الرسالة جذوة
للعالمين مشارقا ومغاربا
منا النبي وآله وصحابه
والصاعدون إلى الخلود مواكبا

يعيد الشاعر صورة العربي القديم، الشاعر الفارس الذي يأبى الظلم على الآخرين، كما يأباه على نفسه، يقف ليفخر ويأبى، ليظل شامخا، مرفوع الرأس، يتحول إلى كتلة من الشمم عندما تتعرض بلاده إلى العدوان:

وكر الصقور وكيف يخفض هامة
من يبتغي ساح النجوم ملاعبا
من كل معسول الطباع مهذب
ينجاب ليثا قد تفجر غاضبا

ثم يتوجه إلى أطفال بلاده ليغنيهم أعذب الألحان، يعلمهم حب الوطن والتضحية في سبيله.. يأتي ذلك بألحان بسيطة سهلة تناسب ذوق ومخيلة الطفل، وهو في ذلك لم يقل شعرا، وإنما كان يغني الأطفال حياتهم، ويشاركهم ألعابهم وينمي فيهم الذائقة الجمالية، يقص عليهم تاريخ بلادهم، وما قاساه الآباء والأجداد في هذا الركن الهادىء والجميل من العالم، يريد أن يعلمهم كيف يرسمون بأصابعهم الصغيرة خارطة الوطن.. الحلم.. ثم يعطيهم علبة الألوان، كي يتم تشكيله بألوانهم الطفلية، كل طفل يرسم عالمه كما يريد بعيدا عن آلة الدمار والشر والقتل والعدوان.

حساسية الفنان المرهفة تجعله يلتقط (الفتات) من الحياة، هذه الأشياء الصغيرة التي تمرّ في يومنا ولا يأبه أحد بها.. عاشق فاشل انتظر حبيبته التي لم تأت في موعدها.. طفل لم يكتب وظيفته.. أمّ تنتظر من الريح كلمة عن ابنها الغائب.. الغصة في الحلق. والأمل واقع في حدقة العين، وخليفة الوقيان، يقول: **خذ ما تشاء / من فمي / ومن دمي، ومن حطام مغنمي / واترك لدي خفقة، ترف في الوريد.**

ولراحة النفس هدأة صغيرة، في الركن الهادىء والاستراحة القصيرة، يسترخي حبل الرؤى والأطياف، وتأتي المرأة. الحلم.. الأنوثة.. تأتي كورقة ورد جوري لتمسح بكفها الناعم حزن الحياة، وتزيل رحيق التعب عن جبين الحلم.. وتستقر النفس والروح، فيرسم الشاعر صورتها، كما يراها.. قادمة إليه من أعماق الحياة لتستقر فوق الورق الأبيض، يلونها بالزهري والوردي والأخضر الشفاف، إنها أنشودة الحياة الكاملة... يأخذ الشاعر نايه ويملأ الفضاء الرحب بألوانه المبعثرة فوق أشجار النخيل.. للمرأة أيضا بعض العتاب: **أهلا برقص سنابل القمح المذهّب / تحضن الجوري / ترسم في الدجى / قمرا مطلا / أهلا بطيف / أخضر الخطوات / وردي الملامح / ألف أهلا.**

هذا هو الشاعر خليفة الوقيان بين أيدينا يزخرف في ديوانه أبدع الألحان، شمس بلاده ونخيلها، لأطفالها ورملها

وبحرها، ينسج من الريح قصائد ملونة.. لا لشيء، إلا ليقول: إن وطنه جميل.. ويستحق أن يقاتل كي يظل الأطفال يحلمون بألوانه المشرقة، لهم جذرهم وامتدادهم.. وشموخ رؤوسهم.. هذا هو الشاعر فلنقرأه مرة ثانية.

في القراءة الثانية لديوان حصاد الريح كان لابد من الاختيار والانتقاء، لأن الديوان يشكل نصا شعريا يفضي برؤيا متماسكة بوصفه عملا شعريا منجزا يرتبط بمرحلة تاريخية حاسمة شكلت الفضاء الشعري لخليفة الوقيان، الذي جاء سياقا متصلا يبرز أجل خصائص الفن الشعري عند الشاعر.

إن العمل الفني إدراك جمالي للواقع، والعلاقة بين الفن والواقع علاقة نوعية بالغة التعقيد، والخصوصية شرط أساسي لتحقيق الهوية الإبداعية، ولا وجود لمثل هذا التحقق بدونها، وهذه الخصوصية لابد أن تتم على مستوى التشكيل في تجلياته الأسلوبية التي يسعى الشاعر جاهدا إلى ابتكارها بوعي متسلحا بالخبرة الجمالية التي تفرز ما يجاوزها لتصل إلى الرؤيا والكشف والتنبؤ. (قصيدة إشارات).

والرؤيا في الشعر بمفهومه الحديث ليست فكرا متعينا أو انفعالا آنيا... هي حالة من حالات التجلي، وهي وثيقة الارتباط بالإشراق الصوفي والحدس المعرفي.

(قصيدة زيارة) **(تأتين/ يلبس الزمان حلة أخرى/ يغير المكان حاله/ تبدل الأشياء جواهرا قديمه...**

الرؤيا تنبثق تلقائيا عن هذا النسيج وتتجلى في فضائه الدلالي لذلك نجد القصائد وقد تخلصت من العاطفية المسرفة والجمود الكلاسيكي وتبتعد عن المغامرة الشكلية واللعبة اللغوية، بل إنها تميل في كثير من الأحيان إلى اصطناع لغة الحديث اليومي البسيط غير المركب.

أصابعي مقطعة/ حقائبي مضيعة/ عصفورتي في عشها/حزينة مروعة/ لاشيء عندي/ غير خافق عنيد/.

يبتعد الشاعر عن الصور العقلانية الصورية ذات التشعب العنقودي، أو التناص الكثيف الذي يطغى على سياق القصيدة، ويتألق بالبساطة اللغوية الشديدة والموسيقا العالية والإيقاع المتميز.. إنه يسعى إلى بناء القصيدة المكثفة القائمة على الاقتصاد اللغوي في محاولة للبناء بدلا من التعبير. وهي تقوم على ضربة موسيقية أو لغوية أو إيقاعية أو فكرية بسيطة وفنية. لقد استطاع خليفة الوقيان أن يذيب اليومي والحياتي والعادي في مجمل ديوانه، كما استطاع أن يصوغ نشيده المتميز فوق ركام التداعيات.

في الموقف الفني نجده أميل إلى البناء المحافظ في حركة الشعر الحديث، لأن الحداثة امتداد طبيعي لتاريخنا الثقافي والحضاري العريق، والسهولة والبساطة هما من أهم عناصر الحداثة عنده، والوزن لم يكن عائقا في قصائده... والموسيقا والصورة والقافية أدوات خارجية أساسية لربط القصيدة بكيانها. ويحتمي بقليل من الكلاسيكية العربية لإقناع الآخرين بأن الشعر العربي الحديث ليس سهلا كما يتصورون.

وبعد، فليس هناك أجمل وأروع من هذا التشكيل الجميل الذي يلملمه الشاعر ليصوغ قصائده، من بساطة الحياة، والثقافة العربية الأصيلة... والمعاناة التي تشكلت بعد الغزو الأخير..


آراء
في تجربة الشاعر
د. خليفة الوقيان

«حين نقرأ الديوان الثاني للوقيان (تحولات الأزمنة) نجد أن القضية (القومية) تبرز فيه بشكل واضح، منذ القصيدة الأولى.. التي سمّى الديوان باسمها. وهذا المجال لم يأت من فراغ وإنما جذوره في الديوان الأول.. في القصائد الخاصة ببيروت وذكرى وعد بلفور، وعلى هذا تتشكل ملامحه قوية.. لتجاوز المجالين السابقين: (الحب ـ والغربة)، ويصبح هذا المجال هو القضية الثالثة الكبرى في شعره».

د. طه وادي

«خليفة الوقيان شاعر يستروح من التراث أنسامه النقية، ومن القرآن نفحاته العاطرة. أضف إلى ذلك؛ ملكته الفنية التي أمدته بالوعي اليقيني بأصول التجربة وطبائعها الشعرية الحديثة، وأساليب التعبير عنها بفنية زاخرة مواكبة للحساسية المستحدثة والمعاصرة. شاعر يحرك صور عرائس المأثورات الشعبية العربية بوعي ملحوظ ودقة أداء، شاعر ورث من ميراث العرب العظيم أرثاضخما، ولم يبخل به على متلقيه، بل أخذ على عاتقه أن يمده بين الحين والحين بمقتنيات الإرث العظيم بتشكيل لغوي قائم على (الحوار الفني)».

فاضل خلف

«القصيدة عند الوقيان تكوين جمالي متسق، وبناء هندسي محكم بخيوط دقيقة مثل السيمفونية أو الكونشرتو أو اللوحة الفنية الأصيلة. وقد جاء هذا المعمار الشعري المتقن وهذا النسيج المضفور لغة وتصويرا وايقاعا ثمرة للتمرس والخبرة الطويلة من طريق تجويد العمل بأدوات الإبداع، ومداومة الاطلاع على التراث الأدبي والشعري خاصة، والتراث التاريخي والمعرفي عامة للأمة العربية. وهو اطلاع الناقد المتبصر بمواطن الاشعاع والقدرة على التمييز بين القيم الرفيعة والنماذج المتخلفة».

د. حسن فتح الباب

«إعجابي بفكر هذا الشاعر الذي يطرحه في ثنايا قصائده، خاصة فيما يتعلق بإرساء قواعد العدالة الاجتماعية بين الناس، وتدعيم الأسس الاخلاقية في نفوس البشر، وإحلال لغة القانون التي تنظم شؤون البشرية وتكفل حقوقهم بدلا من لغة البطش والهيمنة التي يمتلكها بعض الناس دون غيرهم».

د. هيفاء السنعوسي

".. فالعواطف في قصائد خليفة الوقيان تتسم بالهدوء والاتزان، وتستحيل إلى نوع من التأمل الراقي والإدراك الرصين، وتمتزج بفكره الذي تلونه نفس الملامح، مما يحدو بنا أن نتحفظ في اعتباره شاعرا رومانسيا، رغم هذه البداية ذات النفس الرومانسي الواضح».

«... وأهم ما يميز اللغة عند الوقيان ارتباطها بقاموسه الخاص، فهي ليست أي لغة أو أية مفردات، وإنما هي لغته بصفة خاصة، وهي ذات مدلول إيحائي رمزي قوي».

د. محمد حسن عبدالله

"..... وينبغي لفهم شعر خليفة الوقيان فهما صحيحا ان نقسمه إلى مرحلتين متمايزتين: مرحلة الرومانسية تلك التي يلح فيها في قصائدها المختلفة على هذين الشيئين اللذين أشرنا إليهما: وصف قلقه وضيقه بالناس والحياة من حوله بسبب ما يصفه فيهم من زيف وكذب ورياء. والبحث عن خلاص له ولغيره من هذا الزيف الذي يملأ الحياة من حوله، وهو خلاص يراه في عالم مثالي.... والمرحلة الثانية من أشعاره، ونقصد ما نظمه بعد نشر ديوانه: «المبحرون مع الرياح»..... تكشف عن تحول واضح في فنه الشعري يمثل تغيرا له أهميته في موقفه من الحياة، ومن الناس من حوله، وهو موقف نستطيع أن نلخصه في يأسه من التوصل إلى خلاص.. شعر تلك المرحلة التي نستطيع أن نطلق عليها من الناحية الفنية المرحلة الواقعية».

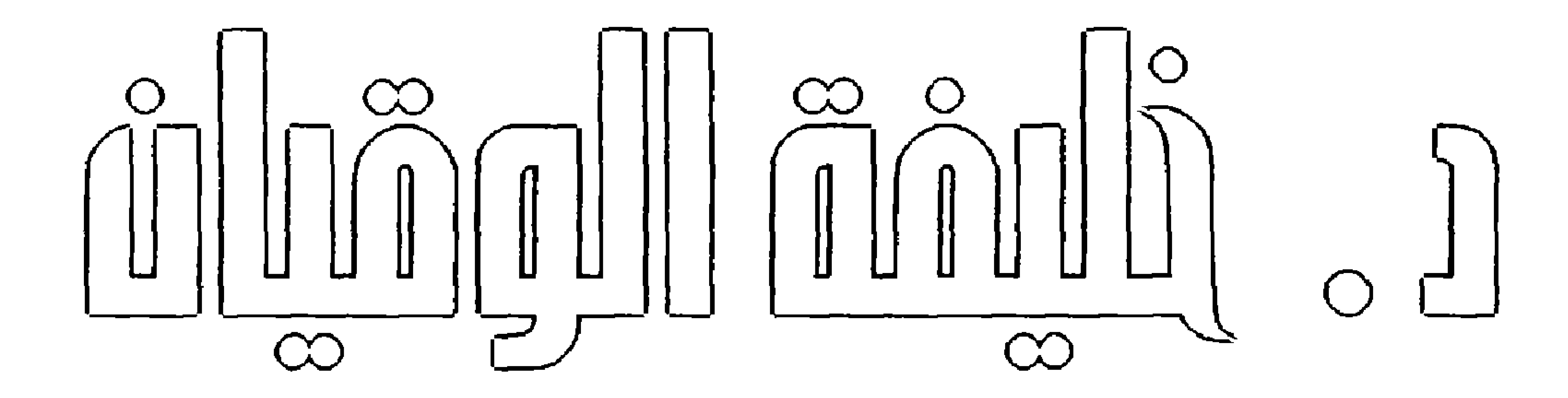
د. نورية الرومي

"..... خليفة الوقيان سهم مارق في كبد السماء، شاعر متمرد، وشاعر تساؤل وبحث واستفسار. شاعر ينقب في الجذور، يحفر شقوقا ومهاو، ويعبر من خلال إيمان عميق بأنه صوت الضعفاء في الأرض، وصوت المحترقين والمعذبين بالعدل والحرية، ورغيف الخبز».

علي عبدالفتاح

"..... في قصائد الوقيان تتجلى عناصر الثقافة والخلق الفني لأنها تحمل البشارة رغم حزنها المأساوي أحيانا. والخلق فيها يرفد الابداع فإذا بنا قاب أو أدنى من الكمال، إذا هي نار تحيي وليست نارا ترقد، فالتجارب الحياتية قد كستها ثيابا قشيبة من الحب الطاهر النظيف المتجدد الذي يورق في الضمير فيسري بنا نحو اللطائف والجماليات الكونية في عرس أثير».

حسن عبدالهادي



ـ العملية الإبداعية أكثر رحابة من أن تحدها القيود، وأكبر من أن تحتويها التصنيفات

● أجرى الحوار: نذير جعفر

الشاعر د. خليفة الوقيان يجمع بين عمق التجربة وصدق الكلمة، بين وضوح العقيدة وبسالة الدفاع عنها.... إنه واحد ممن يحق للكويت أن تفخر بهم، فقد جسّد بشعره قضايا وطنه وأمته، وعمل في كل المواقع بصمت القديسين وتواضع الحكماء وعطاء الحقول.... في هذا الحوار كان لابد أن نقتحم صمته ونحاور أعماقه ليقول كلمته في كثير من المسائل التي تتعلق بتجربته الشعرية والحياتية.

ونحن على يقين بأن حوارا واحدا غير كاف للإحاطة بهذه التجربة في محتواها ودلالاتها.

● يـرى بعـض النقـاد أنـك تمثـل مرحلة جـديدة في الشعر الكويتـي ... ما أبرز سمات هذه المرحلة؟

ـ هـذه وجهة نظـر قال بها البعـض، أما وجهـة نظـري فتتلخـص في القـول إننـي صوت يقع ضمـن أصوات عديدة، سـابقة لي، ومعـاصرة. ولاحقة. حـاولـت وتحاول السير على طـريـق التجـدد. والإفـادة مـن الانجازات التـي حققتها الحركة الشعـرية العربية.

والمراحـل واقـع متخيَّـل أو مفترض، أو هـــي ضرورات ووســائل يلجــأ إليهـــا الدارســون مضطريـن لتشخيص الملامـح والسمات. على الرغم من إقرارهم بتداخلها.

وما دام الأمـر كذلـك، أي ليست هنـاك فواصل فارقـة بين ما اصطلح على تسميته بالمراحل. فهذا يعني أن لكل سمة جذورها، سواء كانـت موضوعية، أو فنيـة. بحيث لا نستطيع أن ننسبها أو ننسـب الفضل فيها لمرحلة دون غيرها.

لا أستطيع أن أقول ــ على سبيل المثال ـ إن شعـراء الجيـل الحالي أكثـر التصـاقـا بهموم الأمـة. فالآبـاء والأجداد منـذ مطلع القرن كانـوا ذوي أفق قومي مميـز، وليس من الإنصـاف القول إن هـذا الجيل ارتـاد آفاق التجديد، لأنه مسبـوق بإنجازات بنى على أســاسها خطـواته لمواصلـة السير على الطريق.

ومع هـذا كله فـالحكم متروك للـدارس المحايد.

● كثير من الدارسين صنفـوا شعرك ضمن المدرســة الرومانسيـة، وبعضـهم صنفـوه ضمـــن المدرســة الـــواقعيــة، وآخــــرون وجــدوا أنــــه يتراوح بين الرومــانسية والـواقعية، مـا رأيك بهذه التصنيفات؟ وأين تجد نفسك منها؟

ــ أحسب أن الـدارسين الـذين صنفـوا شعري ضمن المدرسة الـرومانسية ليسوا كثيرين، وقـد استنبطوا حكمهم مـن خلال قـراءة الـديــوان الأول. أو قـراءة بعـض قصــائده المنشـورة في الصحـــف قبــل صدوره.

وبعـد صدور الـديـوان الثاني صنفـت ضمـن المدرسة الـواقعية، ثـم أصبح هـذا الحكم أكثر رسوخا بعـد صدور الديوانين الثالث والرابع.

وفي ظني أنـه لا لزوم لتلـك التصنيفات، ومن الـوجهة المنهجيـة لا يصح تصنيـف مبدع ما ضمن مـدرسة معينة، اعتمادا على شطر من انتاجه، فالحكـم يبقى ملازما له، على الرغم من احتمالات تغيّر نهجه.

وفيما يخصني لا أعتقـد بأهميـة وضع نفسي ضمـن أطـــر معينـة، إذ إن العمليـــة الإبداعية بعـامة أكثر رحابـة من أن تحدَّها القيود، وأكبر من أن تحتويها التصنيفات.

● معظم الـدراسات التـي تناولـت شعـرك انصبّـت على المضمـون والبعـد الإيـديولـوجي، متجـاهلة إلى حـد كبير البنية الفنية، وحتى عندمـا تناولت تلك البنيـة تناولتهـا بمنظـور تقليدي، مـا تعليقك على ذلك؟

ــ هذه مـلاحظة صحيحـة إلى حد مـا، وقـولكـم معظـم الـدراســات فيـه احتراز مطلـوب، فهناك دراســات معينـة تناولـت البنيـة الفنيـة في مجمـوعـاتي الشعـريـة بمنظـور لا أستطيـــع أن أقـول عنــــه إنـــه تقليدي، إذ أن لكل دارس منهجه.

وظهـور أية نظـرية جـديدة في النقـد لا يعني حتمية غياب ما سبقها، إذ أننا سنفقد بذلك فرص الانتفاع بالتراكم المعرفي.

ومع ذلك يمكن القول إن هناك دراسات انصرفت إلى المضمون والبعد الايديولوجي بصورة لافتة.

وفي ظني أن الشعـر في الكويـت بعامة لم

يحظ بعد بقدر كاف من الدراسات الفنية.

● **بعض النقاد تناول شعرك بمعزل عن حياتك، وبعضهم تناوله كانعكاس لحياتك ومواقفك الفكرية إلى أي حد يمكن للشعر أن يكون انعكاسا وتجسيدا لحياة الشاعر ومواقفه؟ وهل من الضروري أن نربط النص بقائله وظروفه؟ أم ندرسه بمعزل عن شروط انتاجه كما يرى كثير من البنيويين؟**

ــ الأمر نسبي، فالمبدع ذو الموقف الفكري يصدر عن تمثل الهم الجمعي، ولا يشترط أن يكون عطاؤه تجسيدا لهم أو معاناة ذاتية. لذلك يمكن الفصل بين ظروف المبدع وحياته من جهة، وموقفه الفكري من جهة أخرى. فإذا صح أن يكون نتاجه انعكاسا لموقفه الفكري، فلا يشترط أن يكون بالضرورة انعكاسا لحياته.

وفيما يتصل بربط النص بقائله، أو دراسته بمعزل عن شروط انتاجه. أرى أن الاهتمام الأكبر ينبغي أن ينصرف إلى النص، ويمكن الاسترشاد بما نعرف عن ظروف انتاجه لإضاءته عند الحاجة.

صحيح أن كثيرا من البنيويين يرون دراسة النص بمعزل عن شروط انتاجه، حتى أن رولان بارت يرى موت المؤلف، أي استبعاده، والاكتفاء بالتواصل مع النص، ولكن هذا الاتجاه قد يكون ردة فعل تجاه إسراف اتجاهات نقدية أخرى في الاعتماد على العلوم الأخرى، كعلم النفس وعلم الاجتماع في تحليل ظروف انتاج النص.

● **أخذ عليك بعض النقاد تزاحم الرموز التراثية وتكثيفها في قصائدك بشكل لا يتيح للمتلقي فرصة التعرف على دلالة تلك الرموز، ما مسوّغات الإغراق في تلك الرموز أحيانا؟ وإلى أي مدى ترى أنها تشكل سدا بين المتلقي وشعرك؟**

ــ الإغراق في توظيف الرموز التاريخية يكاد ينحصر في ثلاث قصائد هي: «القضية» و «تسابيح» و «الخروج من الجنة». ولهذه القصائد ظروفها. فقد تناولت قضية دقيقة. ونشرت في فترتي الغياب المؤقت للديمقراطية عامي ١٩٧٦ و ١٩٨٦. ولم يكن ثمة من سبيل للنفاذ من سطوة الرقيب المتشدد آنذاك سوى اللجوء للرمز التراثي، والقرآني بصفة خاصة.

ويكفي أن أشير إلى أن قصيدة «تسابيح» تنتهي بالمقطع التالي، الذي يكاد يفصح عن المشكلة:

في فمي جرعة الماء تنمو
تزيد
وعلى جانبيَّ لظى النار يصرخ
هل من مزيد
نحن والصخر كنا الوقود
نحن والصخر نبقى الوقود
جلَّ محصي الوجود
ما تلفظ من كلمة أو تزيد
فعليها رقيب عتيد

ولعل ما ذكرته عن تلك القصائد يعزز ما أشرت إليه في الإجابة عن السؤال السابق، من إمكانية الاسترشاد بما نعرف عن ظروف انتاج النص لإضاءته.

● **قصيدة: «المبحرون مع الرياح» أثارت ردود أفعال متباينة، حتى إن دلالتها استغلقت على الكثيرين، إلام تعيد ذلك، ثم ألا يتنافى هذا الغموض مع دعوتك الملحة إلى وضوح الشعر وجماهيريته وضرورة التوصيل، وعدم الوقوع في فخ التأويل واللبس؟**

ــ استقبلت قصيدة «المبحرون مع الرياح» لدى نشرها في عام ١٩٧١ استقبالا طيبا يجاوز قيمتها، وليس لدي تفسير للاهتمام بتلك القصيدة سوى القول إن الدارسين عدّوها ــ لدى نشرها أول مرة ـ

خطوة على طريق التجديد. ومع ذلك فقد شعرت بخيبة أمل، قد تكون سببا في تقاصر خطوات التجديد لديّ.

كنت أظن أن القصيدة واضحة، وهي تحاور بعض الاتجاهات الفكرية في الساحة، فإذا بها تفسر بأنها حديث عن البحر، ومعاناة الكويتيين في ركوبه، وربما جاء ذلك التصور نتيجة لورود بعض الصور الفنية، التي تشكلت عناصرها من مفردات البيئة البحرية. وأقول - من باب الأمانة - لم يشذ عن ذلك التفسير سوى الزميل إسماعيل فهد اسماعيل الذي همس في اذني بما يعتقده مقصودا. لذلك تملكني قدر من التخوف بأن يضعف تواصلي مع المتلقي الذي أحرص عليه أكثر من حرصي على مجاملة بعض الاتجاهات النقدية الحديثة، التي لا تقيم للمتلقي وزنا كبيرا.

ويبدو أن المبدع لدينا يعاني من مشكلتين، الأولى تحديد وظيفة الإبداع، والثانية مشكلة التوصيل، وإذا استطعنا حسم المشكلة الاولى، وهي أن العملية الإبداعية ليست غاية في ذاتها، وهذا ما أراه، خلافا لبعض الاتجاهات. فالمشكلة الثانية، وهي التوصيل لا تزال قائمة.

كيف نوفق بين التجريب المستمر، الذي يفضي إلى التغريب أحيانا، مع ضمان التواصل مع جمهور لم يمتلك بعد حساسية جديدة تمكنه من التفاعل مع النص التجريبي الحديث، الذي تتسارع خطوات مغامرته.

ولا ينبغي لهذا القول أن يفهم على أنه دعوة للتوقف عن التجريب والتجديد، ولكنه محاولة لوصف حالة قائمة على أرض الواقع ينبغي التعامل معها من موقع المسؤولية.

وبعد، فإذا كانت قصيدة مثل «المبحرون مع الرياح» تتهم بالغموض، فعليك أن تتصور حجم المشكلة، أي أن تكون مجددا ومفهوما في الوقت نفسه، وعليك أن تتصور كيفية الخروج من مأزق اتهامنا في الخارج بالمباشرة والتقريرية، واتهامنا في الداخل بالتغريب.

● **يشير الدارسون إلى أن المرأة لا تحضر في شعرك إلا كقناع لهموم وطنية وسياسية، لم هذا الإصرار على التعامل مع المرأة كقناع؟ ثم ألا تستحق المرأة أن تحضر ككيان جسدي وعاطفي وإنساني محض حتى نحملها دائما أبعادا أخرى؟**

- الأبعاد الأخرى تأتي من تلقاء نفسها حين تأتي المرأة، ليس هناك إصرار على التعامل مع المرأة بوصفها قناعا، فالإصرار أو التخطيط المسبق أمر يتنافى مع طبيعة الخلق الفني.

والمرأة المعاصرة بخاصة لم تعد كيانا عاطفيا أو جسديا، إنها جزء من الهم الوطني والسياسي، فاعلة ومنفعلة، حتى اللحظات الوجدانية التي نلوذ بها من هموم الواقع السياسي يتبين لنا حين ندقق النظر فيها أنها محكومة بذلك الهم، وإنه حاضر فيها ومتغلغل شئنا أم أبينا.

● **هناك قصائد كثيرة لم تتضمنها مجموعاتك الشعرية.... إلى أي حد يحق للشاعر أن يحجب بعض القصائد عن جمهوره؟ وما المعايير أو الدوافع التي يتم على أساسها هذا الحجب؟**

- القصائد المستبعدة تمثل في الغالب البدايات غير الناضجة فنيا، وفي ظني أن من حق الشاعر أن يقوّم عمله، وبخاصة تجاربه الأولى، والمعايير في هذه الحال فنية.

● **في مختاراتك الشعرية التي صدرت عن دار الآداب تحت عنوان: «ديوان خليفة الوقيان... مختارات» جرى بعض التعديل الطفيف على**

المفردات مثل (التنك) التي استبدلت بـ (الربو) فهل جاء مثل هذا التعديل استجابة لآراء بعض النقاد الذين استهجنوا المفردات العامية في قصيدة «مذبحة الفواكه» على سبيل المثال؟

ـ في قصيدة «مذبحة الفواكه» كلمتان عاميتان وضعتا بين قوسين. الأولى «التنك» بمعنى «الربو» والثانية «القدو» وهي آلة التدخين.

وأحسب أن لبعض المفردات العامية ايحاءاتها، إذا ما استعملت في مواضعها دون تكلف. وعلى نطاق محدود، وأحداث القصيدة تدور في مقهى شعبي، يشكل عمال البحر المرضى بالسكر والربو جزءا من رواده، ولذلك فليس من المستهجن أن ترد مفردتان عاميتان في القصيدة.

وقد عاب بعض الدارسين ورود الكلمتين، لأنني تراثي، أدافع عن الفصحى، وأحارب العامية، فكيف ألجأ إليها. وهذا رأي أحترمه وأعتز به، لأنني انظر إليه خارج نطاق القصيدة. ربما كان سببا غير مباشر في قيامي بتحويل إحدى الكلمتين وهي «التنك» إلى الفصحى. أما السبب المباشر فهو اعتقادي أن الكلمة غير مفهومة للقارىء العربي، أما الكلمة الأخرى فقد أبقيتها في مكانها.

● **هناك خلاف كبير بين الدارسين حول تحديد أوليات الشعر الكويتي... رواده ــ مراحله... إلام تعزو هذا الاختلاف؟ وهل يمكن أن نعد الشاعر عبدالجليل الطبطبائي الرائد الأول لهذا الشعر؟**

ـ يعود الاختلاف، بل والحيرة في تحديد بداية شعر الفصحى في الكويت إلى عدم اتصالنا بالنصوص المبكرة المفترض وجودها، إضافة إلى اختلاف الاجتهادات حول طبيعة دور من قدر لانتاجهم أن يصلنا.

فمدينة الكويت تأسست في عام ١٦١٣، حسب قول صاحب كتاب «روضة الناظرين عن مآثر علماء نجد وحوادث السنين». وكانت كما قال عنها الرحالة السوري مرتضى بن علوان، الذي زارها في عام ١٧١٠ «بلد لا بأس بها تشابه الحساء إلا أنها دونها. ولكن بعمارتها وأبراجها تشابهها». وقد وصلتنا مخطوطات كتبت في جزيرة فيلكا الكويتية، ومنها مخطوطة فقهية كتبت عام ١٦٨٢، فأين إذن شعر الفصحى الذي كتب خلال قرنين من الزمن. إن الأمر يحتاج إلى شيء من البحث.

أما من قدر لانتاجهم أن ينشر ففي مقدمتهم السيد عبدالجليل الطبطبائي، المتوفى عام ١٨٥٤، الذي قضى عمره متنقلا بين العراق وقطر والبحرين والكويت، وقد قضى الفترة الخصبة من حياته، نحو أربعين عاما بين قطر والبحرين، وفي السنوات العشر الأخيرة من حياته استقر في الكويت، وتوفي فيها. ومن هنا نشأ الخلاف حول دوره وريادته، وليس جنسيته، فالأرض العربية كانت مفتوحة للجميع، ينتقلون بين أقطارها.

وفي دراستي «القضية العربية في الشعر الكويتي»، قلت إن الطبطبائي لم يكن رائدا للإحياء في الشعر الكويتي. ولا لزوم، بل لا دليل على قيامه بدور مماثل للدور الذي قام به البارودي في مصر، إذ أنه اتخذ الكويت مقرا لسكناه، في السنوات العشر الأخيرة من حياته. ولم يكن له تأثير فيمن جاؤوا بعده.

أما الخلاف في تعيين المراحل التي مرّ بها الشعر في الكويت فيخضع لاختلاف الاجتهادات. وهذا أمر مشروع. وكنت أشرت من قبل إلى أن المراحل لا تعدو أن تكون محطات أو علامات مفترضة لتسهيل

الدراسة.

● لديك بعض القصائد التي تشكل علاقات تناص واضحة مع قصائد أخرى لكل من: أحمد العدواني، وعبدالمحسن الرشيد، وفهد العسكر، وأخص منها: رسالة إلى ولدي، من مذكرات حمار، وعد بلفور، فهل يشير هذا التناص إلى تأثرك بهؤلاء الشعراء؟ أم أن المناخ الواحد أحيانا يتيح تناول موضوعات متشابهة؟

- هذه وجهة نظر أحترمها، كما أحترم شعراءنا الكبار العسكر والعدواني والرشيد، ولكني اعتقد أن لكل شاعر رؤيته وأدواته الفنية. وأن الاتفاق في تناول قضية مالا يفضي بالضرورة إلى التناص في الرؤية والأداة.

وقد عرض الشعراء الكويتيون لوعد بلفور منذ عام ١٩٢٨، ونبهوا إلى خطورة المؤامرة الصهيونية. أما قصيدتي «في ذكرى وعد بلفور» فتتخذ ذكرى صدور الوعد وسيلة لتناول الواقع الذي تجسد بقيام المقاومة الفلسطينية.

وتجدر الإشارة إلى أن قصيدة فهد العسكر عن فلسطين قيلت في عام ١٩٣٦ وقد اغتنم الشاعر مناسبة الترحيب ببعثة بالمدرسين الفلسطينيين لتناول القضية الفلسطينية، واظهار تعاطف الكويتيين مع أشقائهم الفلسطينيين.

أما قصيدتي «رسالة إلى ولدي» فمقطعها الأول يقوم على فكرة عبثية الحياة، ومحاولتنا مقاومة الفناء من خلال الانجاب، وهذا مالم تعرض له قصيدة أستاذي عبدالمحسن الرشيد. وفي المقطع الثاني إشارة إلى سيادة شريعة الغاب وتنبيه إلى مزالق الدرب ... إلخ. وهي معان مشتركة، مطروحة في الطريق، على رأي الجاحظ، ولكل شاعر أداته في تناولها.

أما قصيدة «من مذكرات حمار» فلا قرابة لها بأحد فيما أعتقد.

● مازال بعض الدارسين يرى أن بعض البحور يصلح لغرض شعري أكثر من سواه، حتى أنهم لم يدرسوا من الموسيقا في قصائدك سوى أنواع البحور التي تنتظم من خلالها. ألا يعد هذا اختزالا للايقاع المتنوع والمتعدد في تلك القصائد؟

- هذه ملاحظة دقيقة، فالقول إن بعض البحور يصلح لغرض شعري، أكثر من سواه قول غير دقيق. وفي دراستي لشعر البحتري أوردت شواهد تثبت عدم اطراد ذلك الحكم من خلال محاورة رأي الدكتور عبدالله الطيب في كتابه. المرشد إلى فهم أشعار العرب. فموسيقى الشعر لاتؤطرها البحور.

● التجربة تفقد الدهشة والبراءة ... ووهج الشعر ينطفيء مع تقدم العمر... ما مدى صحة ذلك؟

- يبدو أن هذا الرأي صحيح، مع وجود الاستثناءات.

● يرى كل من تشومسكي وكرايس أن اللغة محايدة، بريئة، شفافة، فيما يراها بارت مخادعة مضللة تظهر غير ما تخفي.... عبر تجربتك الشعرية كيف ترى اللغة؟ وهل تكونت لديك لغة خاصة بك كما أشار إلى ذلك كثير من النقاد؟

- اللغة التي تقصدونها، أي لغة الشعر، هي المحايدة والبريئة والمضللة، والايحائية. وهي أيضا نظام من الاشارات التي يعبر بها عن الأفكار، كما يقول دوسوسير، أو إنها إشارات حرة كما يرى رولان بارت، وهي مغايرة للكلام العادي.

إذن، فاللغة هي كل ما اجتهد العلماء والباحثون في تشخيص كنهه منذ الجاحظ

وابـن طبـاطبـا وعبدالقـاهـر الجرجـاني وحازم القرطاجي حتـى أدونيس وعبدالله الغـذامـي وكمال أبو ديـب وعبـدالسـلام المسـدي وجابـر عصفـور ومحمد بنيس وغيرهـم من العـرب، وقبلهم دوسـوسير ورولان بارت وجان كوهين وسـواهم من غير العرب، وسوف تبقى لغة الشعر فضاء رحبا يتسع لكل الاجتهادات.

وبالنسبـة لي أرى أن اللغة هـي كل مـا أشرت إليه، غير أنى لا أدري مقدار حضور هذه المفهومات للغة في لحظات الإبداع، ولا أعلم إن كانت قد تكونـت لديّ لغة خاصة ـ كما يقـول البعـــض ــ أم لا. إذ أعتقـــد أن المقصود هو اللغة الجديـدة، فمن المؤكد أن لكـل منـا لغتـه أو معجمـه، وأحسـب أن قناعـاتي حول وظيفـة الإبداع، وحضـور المتلقي في عقلي ووجداني من الأمـور التـي تجعلني متهيبا من المغـامرات اللغوية الجامحة.

■ حضور المتلقي في عقلي ووجداني من الأمور التي تجعلني متهيبا من المغامرات اللغوية الجامحة

● يرى أدونيس أن شعرية القصيدة في بنيتها لا في وظيفتها ... فيما تركز أنت على وظيفة الشعـر وعلى دوره في خدمـة قضايا الوطن والأمة. ألا ترى أن الشعر الذي يصمد أمام الزمـن هو الشعر الذي يمتلك البنية الفنيـة / الجمالية، لا شعر المناسبات أو الأحداث اليومية؟

ـ ما يقـوله أدونيس صحيح، فشعـرية القصيـدة في بنيتهـا. ومـا قلتـه لا يتصـل بشعرية القصيدة بل بوظيفتها. فهناك إذن قضيتان مختلفتان.

ولكن حين يقال إنـه لا وظيفة للقصيدة غير أن تحقـق شروط الشعـريـة فـالأمـر مختلف، إذ لا أزال مؤمنا بإمكانية حضور المضمون مع تحقيق الشروط، خلافا للآراء الأخرى.

وهذا القول لا يعني أن يتحـول الشاعر إلى راصد لـلأحداث اليـومية والمنـاسبات. ولكنه مطـالب بأن يكـون له مـوقفه تجاه الواقع الذي يعيش ضمنه، بحيث ينفعل به، ويتفاعل معه.

● إلى أي مـدى يطمئـن البـاحـث إلى وجود شعر خليجـي عربي يختلف عما سواه بدرجة أو أخرى في بقية الساحات العربية؟ وما أبرز هذه الاختلافات؟

ـ لا أعتقد بوجـود شعر خليجي يختلف عـن غيره في الأقاليـم العـربية، إلا بمقـدار اختلاف التجارب الشعرية في البلد الواحد، بين مـن يعيشـون على سـواحل البحـار، أو يقطنون الأرياف، أو أطـراف الصحـاري... وهكذا. فضلا عن اختلاف المنابع الثقافية. التي يستقي منها المبدعون.

ونتيجة لتطـور وسـائل الاتصـــال ازداد التقارب، وأخذ التنـوع وليس الاختلاف في الاضمحلال، بحيـث أصبح الشعـر يقترب مـن النموذج أو النمـط الـواحد، لا تسـاع دائرة الاحتـذاء. وأصبح مـن المألـوف أن تتلمس رؤيـة أدونيس وصـوره ومعجمه لدى شعراء يعيشون في الخليج أو مصر أو الأقطار المغاربية.

● في دراسة له عن ديوانك (تحولات الأزمنـــة) يـــرى د. طـــه وادي أ ن «ازدواجيـة الشكـل من أهـم الظـواهـر السلبية في ديوان الشعـر الخليجي». إلى أي حـد توافقـه على ذلـك؟ ثـم هل نعـد تحولك إلى شعر التفعيلـة في آخر ديوان بشكل ملحـوظ حلا للتخلـص من هـذه

الازدواجية؟

ــ مع تقديري لجهود د. طه وادي في خدمة الأدب في الخليج العربي لا أعتقد أن ازدواجية الشكل من السلبيات. والأصوب أن نقول إنها سمات الشعر في الخليج.

والسبب في وجود هذه المراوحة بين الشكل العمودي وشعر التفعيلة راجع إلى التدرج الطبيعي في تطوير التجارب الشعرية للبعض، دون اعتساف، أو تعمد لإحلال الشكل الجديد محل القديم.

وفي ظني أن هذه الظاهرة إيجابية وليست سلبية. لأنها تتسق مع طبيعة الخلق الفني، الذي تتنافى مع عقد النية المسبقة لاختيار الشكل.

وفيما يخصني كان التحول إلى شعر التفعيلة تلقائيا ومتدرجا. فقد ضم ديواني الأول قصائد حرَة كتبت خلال عامي ١٩٧١ و ١٩٧٢. أي أن التحول لشعر التفعيلة بدأ منذ ذلك الحين. وفي الديوان الثاني ازدادت النسبة، أما الديوان الثالث فلم يضم سوى قصيدة عمودية واحدة، وكذلك الحال في الديوان الرابع، وهذا التحول لم يكن متعمدا. فالقصيدة هي التي تستدعي شكلها، أو تنمو معه.

والشكل العمودي ـ من حيث المبدأ ليس بخطيئة أو نقيصه، وإن كنت لا أمارس كتابته الآن.

● في دواوينك الأولى هجاء مر للواقع واحتجاج عليه ... هذه النبرة خمدت قليلا لتتصدر الصورة البهية للوطن في أعمالك الأخيرة.... أهو الغزو الذي أيقظ كل هذا الحب على ما عداه؟ أم أن الصراع أخذ أبعادا أخرى بالنسبة إليك؟

ـ لا أعتقد أن نبرة هجاء الواقع خمدت لدي قليلا. بل لعلها اتخذت صيغة أكثر فنية. فآخر قصيدتين ضمهما ديواني الأخير، وهما «المجد للظلام» و «الحصاد» تتضمنان نقدا شديد المرارة للواقع، وقد كتبتا في عام ١٩٩٥. وقريب من ذلك قصائد أخرى في الديوان نفسه.

أما الصورة البهية للوطن فتقتصر على القصائد المتصلة بفاجعة الغزو، فحين تعرض الوطن لهجمة وحشية هشمت رؤوس الأطفال، وأراقت دماء النساء، ومثّلت بجثث الشباب على مرأى من ذويهم، فضلا عن إشاعة الرعب وتدمير البيئة ونهب كل ما تصل إليه اليد. واحتجاز الأبرياء حتى اليوم، حضرت في المقابل صورة الوطن الذبيح، الذي كان ينعم بالأمن والاستقرار والحب والديمقراطية.

لذلك يمكن القول إن الغزو أيقظ الحب للحبيب الغائب. ولكن حين عاد من غيبته كان لابد من العودة إلى نقد الظواهر السلبية.

● أثارت مقالتك حول الاستعلاء الثقافي والتي نشرت في الشرق الأوسط ردود أفعال كثيرة ومتباينة ألا ترى أن هذه النزعة آخذة بالاضمحلال إثر ازدهار الحركة الثقافية في دول الخليج وفي المملكة السعودية بشكل خاص، واحتكاك المثقفين العرب برموز هذه الحركة؟

ـ يبدو أن نظرة استعلاء بعض المثقفين العرب تجاه الخليجيين آخذة في الاضمحلال وأتمنى أن تزداد فرص التعاون والاحتكاك، أو أن نصل على أقل تقدير إلى ما وصل إليه الآباء والأجداد من احترام متبادل، وسعي مشترك إلى العمل من أجل خدمة الأهداف العليا للجميع.

فمنذ مطلع هذا القرن كان أدباؤنا ومثقفونا في الكويت والخليج بعامة على صلة وثيقة بأعلام العصر في مصر والشام والعراق والأقطار المغاربية، مثل السيد رشيد رضا وشكيب ارسلان ومحمود

شكري الألوسي وعبدالعزيز الثعالبي ومحمد الشنقيطي...

وقد زار عدد منهم أقطار الخليج وشاركوا في المواسم الثقافية للنوادي الأدبية في العشرينيات. كما أسهموا في الحوارات حول القضايا التي كانت تثيرها صحف المنطقة في تلك الحقبة.

وإذا كان الآباء حققوا التواصل والتعارف على الرغم من ضعف وسائل الاتصال، فهل من الجائز أن يجهل بعضنا بعضا في عصر ثورة الاتصالات. وأن نردد ما تبثه الدوائر الأجنبية المشبوهة.

● هناك بعض الأطروحات التي تروج لفصل الثقافة عن السياسة ... هل ترى ذلك ممكنا؟

- لعل هذه الأطروحات تقصد فصل الأدب، وليس الثقافة، عن السياسة، إذ أن الثقافة بمفهومها الواسع أن تستغرق السياسة. فالفكر السياسي، والفعل السياسي أيضا جزء من مكونات ثقافتنا.

وفيما يتصل بالأدب لا أرى وجها للفصل بينه وبين السياسة، فالأدباء مواطنون قبل كل شيء، ولا ينبغي لهم الانفصال عن واقعهم، الذي تلعب السياسة دورا رئيسا في تكثيفه، بل هم مواطنون يفترض فيهم امتلاك رؤية ينبغي لها أن تشكل إسهاما في تقويم الواقع واستشراف المستقبل.

وهناك فرق كبير بين تعاطي المثقفين والأدباء مع السياسة، وتحولهم إلى أدوات يحركها ويوجهها الواقع السياسي.

● في دراستك الفنية عن شعر البحتري تناولت قضيتين هامتين هما: عمود الشعر والسرقات، ما أبرز الملامح التي طرأت على هذين المفهومين في النقد الحديث؟

- يخيّل إليّ أن قضية عمود الشعر، التي أثيرت في العصر العباسي، لم يكن يقصد بها الحفاظ على طريقة العرب في النظم، من جهة محاولة شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف ... إلخ كما قال المرزوقي.

فالقضية أعمق من ذلك، وعمود الشعر لا يعدو أن يكون واجهة أو قناعا لصراع أكبر بين تيارين فكريين، أولهما تيار مجدد، لا يجد حرجا في التأثر بتراث الأمم الأخرى، ومن ذلك فلسفة اليونان. وثانيهما تيار محافظ يحرص على توكيد الذات العربية الإسلامية في وجه ما يحسب أنه يتهددها من مؤثرات أجنبية. لذلك نجد النظرية تبدأ عند الآمدي المحافظ بشروط متشددة، تخرج أبا تمام من دائرة الشعر، يقول الآمدي "فإن شئت دعوناك حكيما أو سميناك فيلسوفا، ولكن لا نسميك شاعرا". ويخفف التشدد عند القاضي عبدالعزيز الجرجاني، ثم تنتهي النظرية عند المرزوقي المجدد بشروط ميسرة، تتيح لأبي تمام أن يعد ممن لم يخالفوا شروطها في كل ما نظم، على الرغم من وقوفه في طليعة المجددين.

إذا كان النقاد المحافظون القدماء اتخذوا من البحتري ممثلا لعمود الشعر، ودفعوا الآخرين باتجاه التقيّد بطريقته، وحاربوا من خالفها، بحجة الخروج على عمود الشعر، فإن عمود شعر جديدا بدأ يتشكّل في هذه المرحلة، متخذا من الشاعر الكبير أدونيس ممثلا له، ومهتديا بتنظيرات رولان بارت بخاصة، والبنيويين بعامة.

وأدونيس شاعر وناقد له موقعه الهام، وله انجازاته، ودوره الذي لا ينكر في إثراء الشعر العربي، على الرغم من كل ما يقول به خصومه، ولكن تزاحم المقلدين على الاغتراف من تجربته سوف يفضي إلى فرض تقليدية جديدة، أو عمود شعر آخر،

يقيّد حركة الابداع... ويضيع إمكانات التنوع والخصوصية.

أما قضية السرقات، فأهم أسباب نشوئها الرغبة في مواجهة أبي تمام المجدد، أيضا، وما قد ينجم عن تجديده من تداعيات تتجاوز حدود الشعر، فحين قال أنصار أبي تمام أنه اخترع مذهبا جديدا في النظم، نهض خصومه لدحض ذلك الرأي، فقال الآمدي إن أصحاب أبي تمام ادعوا أنه أول وسابق، وأنه أصل في الابتداع والاختراع، فوجب إخراج ما استعاره من معاني الناس.

أما الذين سبقوا الآمدي فكانوا يمرون بموضوع السرقات مرورا عابرا. ومن أهم الأسباب التي أدت إلى شيوع ظاهرة السرقات، أو بعبارة أدق مظنّة السرقة، ومن ثم اتساع البحث فيها غلبة الآراء التي تميل إلى ترجيح اللفظ والصياغة على المعاني، وبخاصة حين أعلن الجاحظ رأيه الشهير في أن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ.

وكان هذا الرأي سببا في نشوء خلاف بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى، انتهى بغلبة أنصار اللفظ - كما هي الحال اليوم - مما جعل الشعراء يتواردون على المعاني المألوفة، ويحوّرون فيها، فنشأت مظنة السرقة.

وقد أسرف النقاد في تصيّد ما عدوه من باب السرقة، وإن كان اتفاقا في اللفظ، أو تناولا لمعنى مألوف، أو تحويرا له، وكثرت المؤلفات في هذا الباب.

وفيما يتصل بالعصر الحديث أحسب أن قضية السرقات لم تعد تشغل النقاد كثيرا، وإن هم أشاروا إلى التناص، الذي يجاور في بعض الأحيان ما كان يعده القدماء من باب السرقة.

● الشعر النبطي مازال يزدهر، إلام تعيد ذلك مع أن التعليم انتشر بشكل واسع، وأشكال التعبير بالفصحى متعددة؟

ـــ أرى أن التسمية الصحيحة لما ينشر حاليا هي الشعر العامي، وليس النبطي، فالقصيدة النبطية لها تقاليد أو عمود شبيه بعمود الشعر القديم، خلافا للقصيدة العامية المعاصرة، التي قد لا تلتزم بأوزان الشعر النبطي المعروفة.

كذلك فإن تسميته لدى البعض بالشعر الشعبي تسمية مغلوطة، إذ ليس كل ما يكتب بالعامية شعبيا.

وبعد، فإن تفشي ظاهرة الشعر العامي تعود لأسباب عديدة، منها:

١ـ إن الشرائح الاجتماعية القادمة من البوادي والأرياف العربية، أخذت طريقها إلى وسائل النشر والاتصال بعامة، فبدأت تثبت ثقافتها، التي لم يزعزعها انتشار التعليم، الذي يعاني من خلل جسيم.

٢ـــ إن الواقع السياسي المتردي، الذي تمر به الأمة أدى إلى زيادة التشرذم والتقوقع والانكفاء على الذات. فكان اللجوء إلى اللهجات العامية المحلية نتيجة طبيعية.

٣ـ قيام الأجهزة الرسمية، ووسائل النشر الأهلية غير المسؤولة بتشجيع الظاهرة، أو عدم مواجهتها على أقل تقدير، وكان من نتائج ذلك تسلل العامية إلى المعاقل الحصينة للفصحى، فقد أصبحت المدارس والجامعات ساحات مفتوحة لبث العامية وإشاعتها، من خلال مهرجانات الشعر العامي، التي تقام تحت سمع وبصر، بل وتشجيع بعض أساتذة اللغة العربية.

وقد استغلت الايحاءات المثقلة بعبق الماضي - التي يتصف بها التراث الشعبي - في تمرير كتابات عامية معاصرة، لا تمت

للتراث بصلة، وهذه الظاهرة ماثلة في أقطار الخليج العربي، وإن لم تسلم منها الأقطار العربية الأخرى، حين تتصدى لمحاورة كتاب الشعر العامي من المتعلمين يواجهونك على الفور بسيف التراث، وكأن التراث مقتصر على ما يكتبه بالعامية فتية آثروا انتهاج أيسر السبل للنشر.

وتجدر الإشارة إلى أن كثيرا من المثقفين في المملكة العربية السعودية بخاصة يقفون ضد ظاهرة تفشي العامية، وللدكتور مرزوق بن صنيتان بن تنباك دراسة رائعة حول الموضوع صدرت قبل نحو عشر سنوات، وعنوانها «الفصحى ونظرية الفكر العامي».

● قصيدة النثر ما زالت توالي حضورها، بل أن كثيرا من الجيل الجديد في المملكة العربية السعودية بدأوا يكتبون هذه القصيدة. أما زلتم تتحفظون تجاهها؟

ـ نعم، لا أزال متحفظا تجاه كتابة قصيدة النثر، لأنها لا تزال تجربة غير محددة المعالم.

● أمام طاغوت التكنولوجيا المرعب يكاد الشعر يتوارى خجلا أو خوفا .. وبعضهم يذهب إلى أن هذا زمن موت الشعر .... ما تعليقكم على ذلك؟

ـ الإبداع بعامة مرتبط بطبيعة تكوين الإنسان وحاجاته، فحيث يوجد هذا المخلوق المعقد في تكوينه توجد معه القدرة على الإبداع والحاجة إليه.

فالإنسان الأول الذي كان يشقى في صراعه مع الطبيعة، من أجل انتزاع لقمة العيش، استطاع في الوقت نفسه أن يروض الحجر الأصم، ويجعله ينطق بإبداعاته، فكيف يستسلم الإنسان المعاصر أمام طغيان التكنولوجيا.

قد يكون للمحيط، أو الظروف المصاحبة، من تطور تكنولوجي وخلافه دور مثبط أو منشط، ولكن هذا الدور لا يبلغ حد انتزاع الإنسان من انسانيته، واستلاب قدراته وطمس احتياجاته.

ولعل الإبداع حاجة إنسانية ملحة في هذه المرحلة، لخلق قدر من التوازن المطلوب مع تسارع خطى التطور التكنولوجي.

وإذا كانت التكنولوجيا عجزت عن قهر فنون الإبداع الأخرى، الفنون التشكيلية والموسيقى، بل والقصة القصيرة والرواية، فلماذا يكون الشعر وحده الحلقة الضعيفة القابلة للموت في نظر الكثيرين.

■ لا أزال متحفظا تجاه كتابة قصيدة النثر، لأنها لا تزال تجربة غير محددة المعالم

● الحركة الشعرية في الكويت تعيش حالة نهوض.... لكن الشباب يشكون كثيرا من المعوقات... ما هي مقترحاتكم لبلورة هذه الحركة الناهضة؟

ـ لا أعتقد بوجود معوقات بالحجم المتخيل. ففي الكويت خمس صحف يومية، وعشرات الصحف الأسبوعية والشهرية، وهي تنشر ما يرد إليها أيا كانت قيمته.

وفي الكويت أيضا جمعيات ومؤسسات ثقافية وعلمية عديدة تقيم مواسم ثقافية على مدار السنة، وتتيح الفرصة للشباب للمشاركة فيها.

وفي ظني أن بلورة الحركة الشعرية الناهضة تحتاج إلى المزيد من المثابرة والجهود التي يبذلها الشباب أنفسهم.

السيرة الذاتية للشاعر

(د. خليفة الوقيان)

الاسم: خليفة عبدالله فارس الوقيان

تاريخ الميلاد: ١٠/١٠/١٩٤١ الكويت

المؤهل العلمي: دكتوراه في اللغة العربية وآدابها ـ جامعة عين شمس ١٩٨٠.

المؤلفات:

١ ـ المبحرون مع الرياح ـ مجموعة شعرية ط ١/ ١٩٧٤/ط٢/ ١٩٨٠.

٢ ـ القضية العربية في الشعر الكويتي ١٩٧٧

٣ ـ تحولات الأزمنة ـ مجموعة شعرية ١٩٨٣

٤ ـ شعر البحتري ـ دراسة فنية ١٩٨٥

٥ ـ الخروج من الدائرة ـ مجموعة شعرية ١٩٨٩

٦ ـ حصاد الريح ـ مجموعة شعرية ١٩٩٥

٧ ـ ديوان خليفة الوقيان (مختارات) دار الآداب/ ١٩٩٦.

٨ ـ إضافة إلى المقالات المنشورة في الصحف.

العمل الحالي:

ـ مستشار في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

ـ عضو مجلس إدارة مركز الدراسات والبحوث الكويتية.

ـ عضو هيئة تحرير المجلة العربية للعلوم الانسانية.

ـ عضو هيئة تحرير سلسلة كتب عالم المعرفة.

العمل السابق:

ـ الأمين العام المساعد للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

مهمات أخرى سابقة:

- نائب المشرف العام لسلسلة كتب عالم المعرفة/ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- سكرتير تحرير مجلة البيان ـ الصادرة عن رابطة الأدباء.
- عضو هيئة تحرير مجلة الكاتب العربي ـ الصادرة عن الاتحاد العام للكتاب العرب.
- عضو مجلس إدارة المجلة العربية للعلوم الإنسانية ـ جامعة الكويت.
- عضو مجلس الجوائز بمؤسسة الكويت للتقدم العلمي.
- عضو الهيئة التحضيرية لموسوعة الأطفال بمؤسسة الكويت للتقدم العلمي.
- عضو لجان التحكيم في بعض الجوائز المحلية والعربية.
- عضو اللجنة التحضيرية للموسوعة العربية ـ جامعة الدول العربية.
- عضو مجلس كلية التربية ـ جامعة الكويت.
- عضو مجلس كلية الآداب.
- رئاسة وفود الأسابيع الثقافية «الكويتية».
- تمثيل الكويت في اجتماعات وكلاء وزارات الثقافة.
- عضو لجنة النصوص في إذاعة الكويت.
- عضو لجنة مراجعة النصوص الأدبية في المناهج الدراسية.
- عضو لجنة تعريب المصطلحات ـ وزارة التربية.
- عضو جمعية الصحافيين الكويتية والاتحاد العام للصحافيين العرب.
- المشاركة في المؤتمرات والملتقيات والمهرجانات الثقافية.

بعض الدراسات التي تناولت شعره:

١ ـ شعر خليفة الوقيان بين الموقف الفكري والبناء الفني ـ هيفاء السنعوسي ط ١٧٠ ـ ١٩٩٢ ـ الكويت ـ (رسالة ماجستير).

٢ ـ التيار التجديدي في الشعر الكويتي ـ سالم عباس خداده ـ المركز العربي للإعلام ـ ط١ ـ ١٩٨٩ ـ الكويت.

٣ ـ الشعر والشعراء في الكويت ـ د. محمد حسن عبدالله ـ ط ١ ـ ذات السلاسل ـ ١٩٨٧ ـ الكويت.

٤ ـ الحركة الشعرية في الخليج العربي بين التقليد والتطور ـ د. نورية الرومي ـ ط٢ ـ مطابع القبس ـ ١٩٨٩ ـ الكويت.

٥ ـ تحولات الأزمنة وتعارضات الحداثة في شعر الخليج المعاصر ـ د. طه وادي ــ مجلة عالم الفكر ـ المجلد الثامن عشر ـ العدد الثالث.

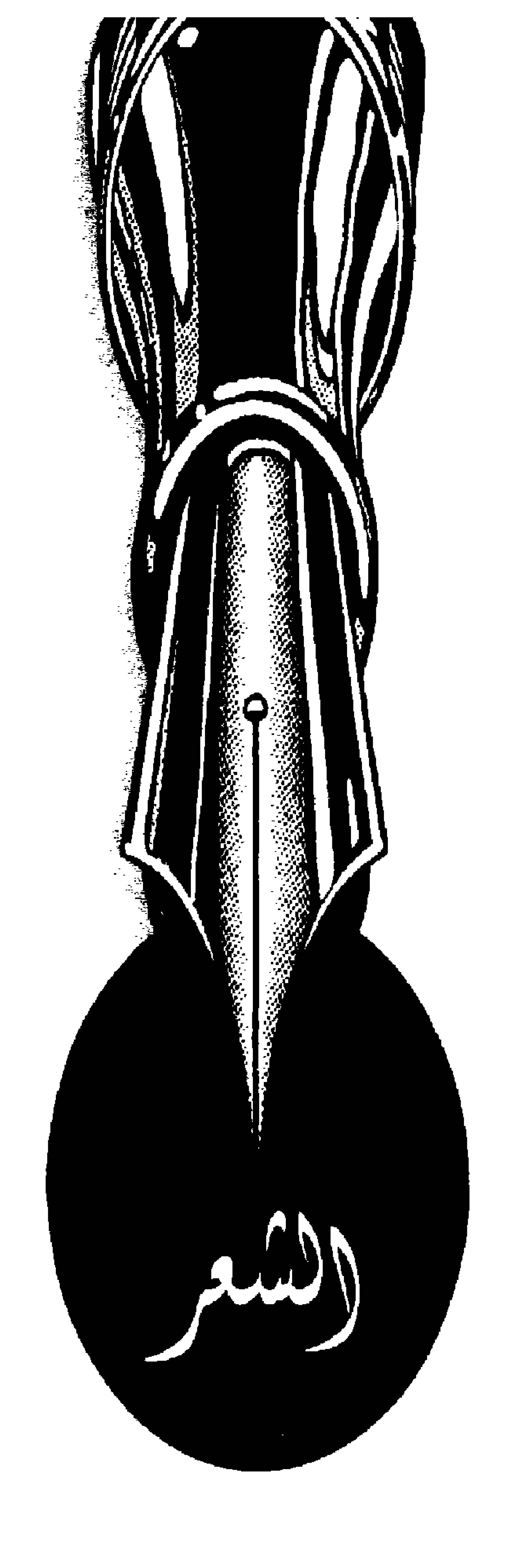
٦ ـ د. خليفة الوقيان في ديوانه: الخروج من الدائرة ــ د. حسن فتح الباب ـ مجلة البيان ـ العدد (٣٠٢) ـ رابطة الأدباء في الكويت ١٩٩٥.

٧ ـ حصاد الريح ـ حماسة الألم والمقاومة ـ د. حسن فتح الباب ـ مجلة الكويت ـ العدد (١٥١) ـ ١٩٩٦ ـ وزارة الاعلام ـ الكويت.

٨ ـ البنية اللغوية في نصوص (الخروج من الدائرة) للشاعر خليفة الوقيان ـ فاضل خلف ـ مجلة العربي ـ العدد (٣٧٧) أبريل ١٩٩٠.

٩ ـ ديوان (الخروج من الدائرة): د. خليفة الوقيان يواجه الواقع بسيف التراث ـ علي عبدالفتاح ـ مجلة الكويت ـ العدد/ ٨٦/ اكتوبر ١٩٨٩.

.... وعشرات الدراسات والحوارات المبثوثة في المجلات والصحف مثل: البيان ـ العربي ـ الكويت ـ عالم الفكر ـ القبس ـ الوطن ـ الرأي العام ـ السياسة ـ الأنباء وغيرها.


الشعر

قصائد :

..... وأكتبُ .....

رغم انتزاع الأظافر

يسن الفيل

١ . تنافر

نهاران

لا يألفان امتزاجا

نهارٌ

تقطر شهدا...

وآخرُ

ينقضُ

فوق الجراحاتِ

ملحا... أجاجا.

٢ . سقوط

تلوّن وردة

تناهت مودة

فلا الشوك... يوما

تعدّى عليها

ولا هو... حتى

تجاوز حده....

ولكنه

حين مال ازدهاء

وفيمن أحب استراب

تساقط جلبابه المستعار...

وإذ بالمودة

شظايا

وإذ بالأماني

بقايا سراب.

٣ - شك:

تعلمتُ

أن لا أطيل الصهيل

إذا الخيلُ نامت.

تعلمتُ

أن احتراف العويل

يثيرُ الجياد..

... وأنّ العناد

إذا امتد حادْ

فأدخلت قلبي

زنزانة الصمت،

قلتُ: الوداع

... فلا توقظيه

ولا تحسبي

أن أنفاسك اللافحات

إذا عاد

تضرم نارك فيه.

تجمد هذا المدى في يديه

.. فخل اندفاعات حلمك

إنّ الذي أدمن العدو

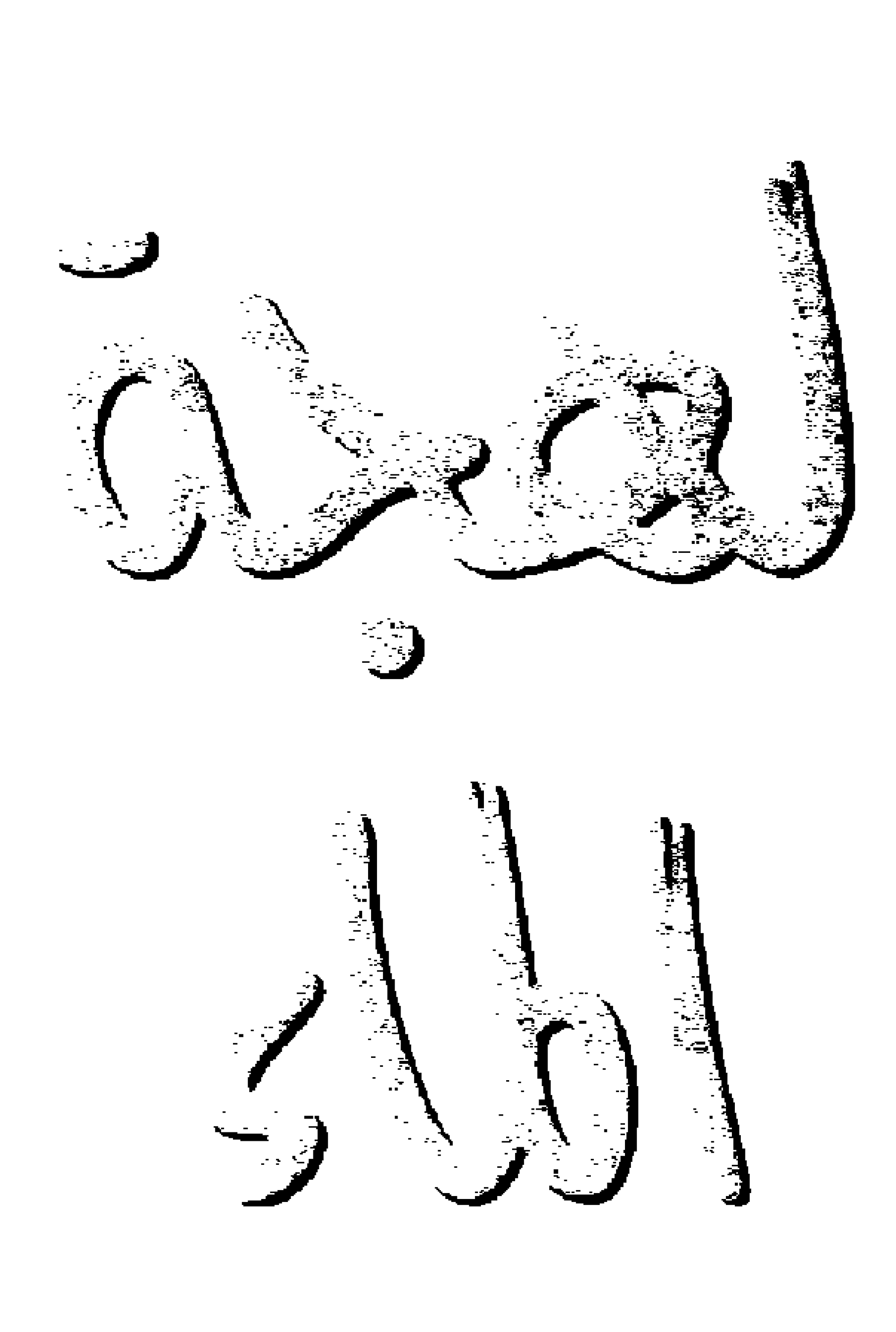
بين كهوف الحياة

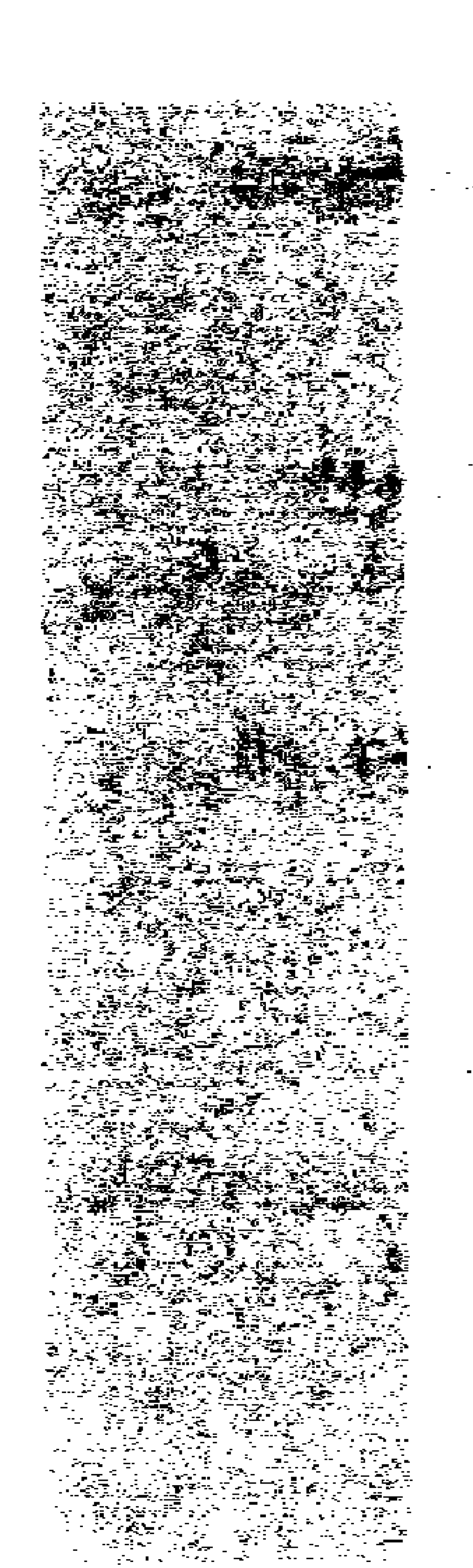
يخامره الشك

في كل نبض

يمدُّ.. إليه

حبال النجاة





«غالية خوجة»

(١)

ضممْتُ هبوبَ اللون بالحائر

وقلتُ لسرَّة النّار:

كوني عشبَ القصائد

للرّحيل:

أنتَ ثالثُ السماء والأرض

للماء:

إلتحفْ عمقَ البنفسج..

فمَنذ أرجوانَين للنرّجس

لم تَغْفُ الموجةُ في البحر

هل

هربتْ إلى دالية الجنون

ونبضي الرّائي فيها
يُقلّب فيضَ رماده
وبرعشة الغرابة
يضفر إنتحاره...؟
جنازتي تتفتح
آيات
إلى فطرةً حلمها
كلُ الآبد يسعى...
قدماي
جبالٌ
تمشي على جثتي
نورستان
ومزارع نور
تطفىء رائحة الأزمنة
وتحشد جذور التيه
لا روحي تبتعد عن هدير النشأة
لا النشأة تغادر هدير روحيِ
تدور اللغة حول المطر
يدورُ المطرُ حولِي
أدور فيَّ
أتلمّس ما بقــي من الحرائق على أشرعة
اللّحظة....
لم يخُلق خصرُ الفضاء
إلاّ.. ليكون
سنابل لكلماتي.... ☆

(٢)

حلم...
محمومُ الأرواح يناورني
وكلّما أغويتُ المجهول
نزف نارا.... وبكى...
كم سبق جحيمه إليّ،
وعلى مرج جنوني
صلّى وانتشر.... ☆

(٣)

في الأبد
نسي البدءُ ظلّهُ
فمنحناهُ.. لهجة الماء
وأشعلنا
في كلِّ بنفسج
مطر ملامحنا...
كان
صحو كثيف الصّوفيّة
يشّجر البحر في الكلمات
وعلى غربة الجنون المقدّس
يستوي...
كانت خرافةُ الخصْبِ
تمرّر طمَيها على اللغة

ووراءَها..

يرقص الأزلُ خالعا نعليه

وراءَنا...

ينبثق الشعرُ

وخلف رحيق شعشعته الأولى

هشيمُ الكون

يواطىء أنهار النّشيد

فما نفخَتْهُ جذورُ الرّوح

بعد سَبيين للدّهشة

ينهمر: عين

صاد

ألف

ميم

هكذا.. كلُ آية تسحر أختها

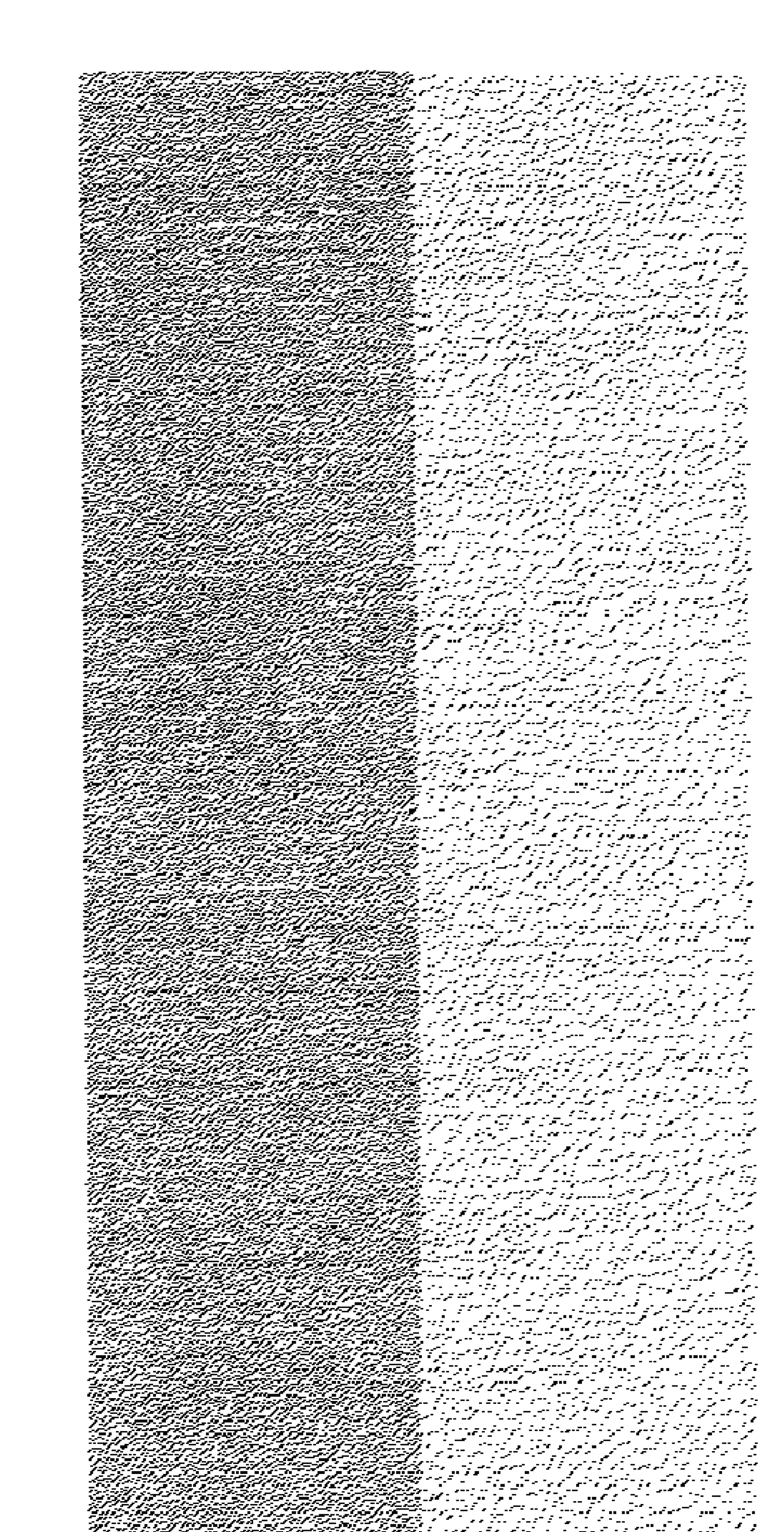
ومذ اغتسلتْ بأحلامنا

اعتلت، تحاول الإشتباكَ

بشبهات برازخها.... ☆

❊ ❊ ❊

قصائد حُب من الأرجنتين



ترجمت هذه القصائد من كتاب: «أحسن قصائد حب بأمريكا الجنوبية» الصادر بطبعته الاولى عن دار "BRUGUERA" بروغيرا» للطباعة والنشر. برثيلونة باسبانيا

● عبدالسلام مصباح

مرحبا للشاعر فرنانديث مورينو

مَرحباً بك في بَيتي المتواضع المحْزون،
مَرحباً بك إلى الأحضان الحَبيبة لأمّي،
مَرحباً بك إلى ذِراع أبي المرتجفة،
مَرحباً بك.
مَرحباً بك في جوقة إخوتي اللطيفة،
مَرحباً بك إلى يمين أخي المهدودة،
كلُّ القلوب بأفراح الأجراس تقول:
مَرحباً بك.

تكلّمي مَعبودتي
بأصواتك الأكثر حَلاوَة،
انظري، معبودتي بأحسن نظراتك،
اسرْقي كلّ القلوُب في لحظَه
كما يوما
من الإبن الأكبرَ سرَقته.

قصيدة عاشقة للشاعر فرانسيسكو لويس بيرناديث

حلْوةٌ كَالسّاقيّة النّاعسَة،
وَديعَةٌ كالأمطار الذاهلة،
طاهَرةٌ كالوَردَة المزْهَرة.
قريبة ٌ وبعيدةٌ كالرَيح.
هَذي المَرأة التي تحُسُ بما أحس
وبجُرحي الخَاصّ مدْميّه،
لهَا الشكلُ المضْبوط لحياتي
وَقياسُ تفكيري.
حينَ أشكُو تَكون شكواي،
وحين أصمتُ تكون صمتي
وحين أغني تَكونُ أغنيتي.
حينَ أثقُ تكون الثّقَة
وَحين أملُ تكونُ الأمل
وَحينَ أعيش تَكونُ القلْب.

أغنيَة ساذَجَة للشاعر رفائيل البيرطو أربيطا

أتذَكر ساَحةً كئيبَة
لَسْتُ أدري
في أيّة مَدينة عَتيقَة.
بهَا عينٌ مهَدّمَة
ذاَت مزراب معدني،
مَصرْفٌ للحُب،
مصرْفَان للنسْيان،
وكوبيد مُشَوّه
فَوق قاَعدة غليظة
أتذكر ساَحةً قَديمة
لسْتُ أدري
في أيّة مَدينة كئيبة
مازال، في جذع ماَ،
إسمانا يُقرآن
سَاحَةٌ مثل الكثيرات،
في مَدينة مألوفة...
وَفيهاَ مرت، ذاتَ يوْم،
منْ جانبي السِّعادَة!

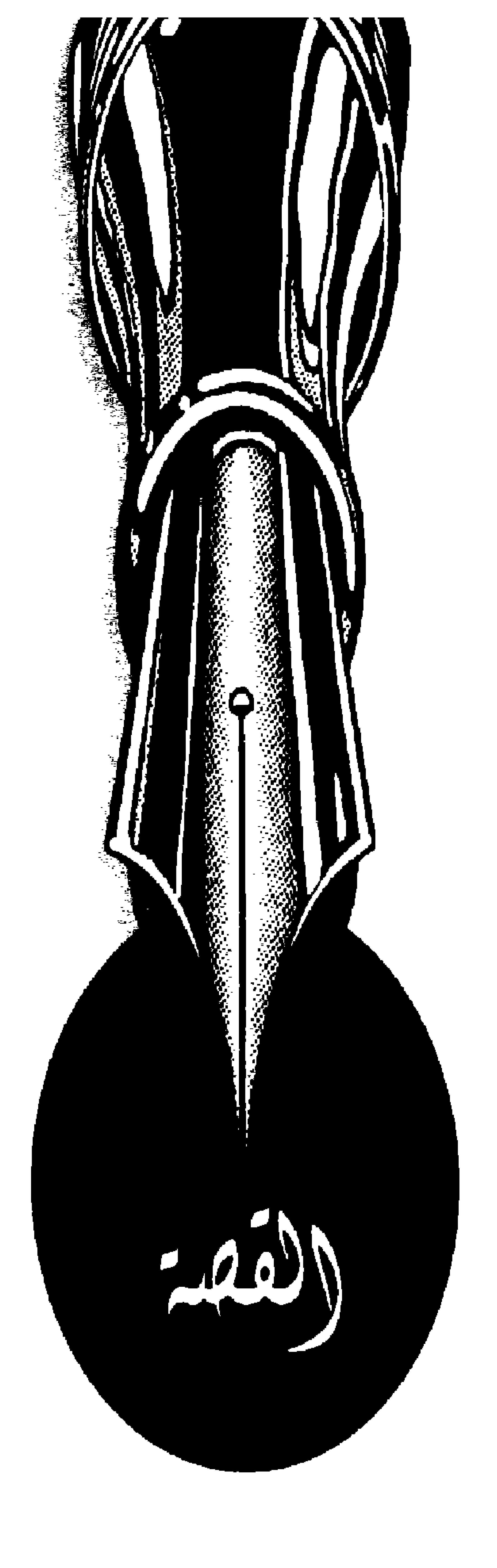
لبيد للشاعر فرانثيسكو لوبيث ميرينو

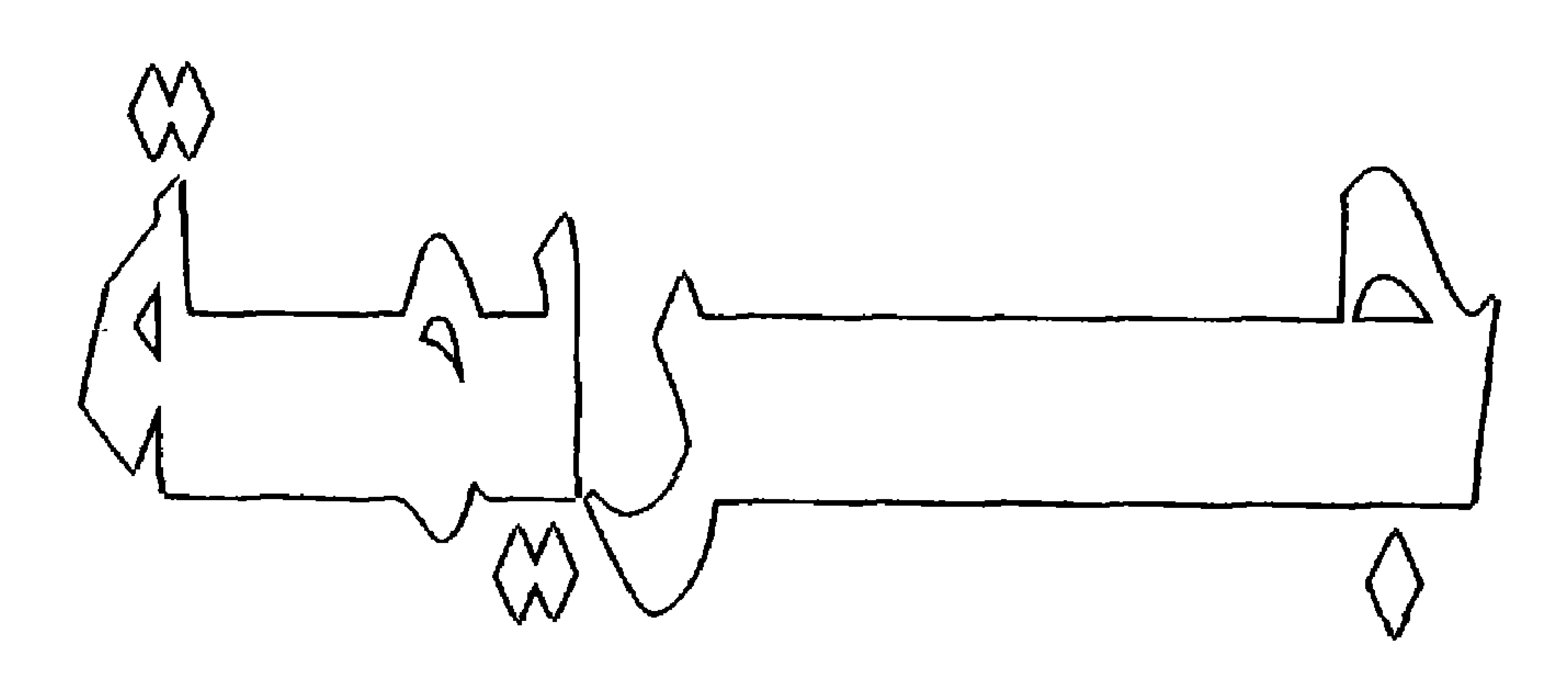
أيتُها الحَبيبَة المثاليّةُ لأغنّيتي،

ياموسيقى في إيقاع مُلْتَبس:
فالرِّيحُ التي تجلدُ البُسْتَان
في قَلْبي تَنْشرُك.
إذا أحسستك بعاطفَة بَسيطة
وَحيدةً وَصَغيرة.
فالريحُ التي تطوفُ وَتَرن
في قلبي تنْشرك.
إذا بَكتْ عيناك
بحُزن شفّاف،
فالريحُ التي تحلّقُ صَامتَةَ
في قلبي تنْشرك.
إذا أملُك الضّائع
فَتَحَ فيكَ هموما جديدة،
فالرِّيحُ التي تُفسدُ الأوراق
في قلبي تَنْشَرك.

إرسال

أيّتها الحبيبةُ المثاليةُ لأغنيتي:
إذا تألّمْت،
أحسكُ أكْثَر ملْكي،
لأنّ الرِّيحَ.
دَائماً الرِّيح
في قَلبي تَنْشرُك.


القصة





تــأليــف: أدجار آلــن پــو

ترجمة: سليمان الخليفي

أية أغنية غنتها السيرانيات*، أو أي اسم تمثله أخيلوس عندما خبأ نفسه بين النساء، علما بـأن الأسئلة المحيرة، لا تتجاوز الاحساس بالتطير.

السير توماس براون

إن الصورة الذهنية الواردة في السياق كما التحليلية، تكون، في ذاتها، أقل قليلا في قابليتها للتحليل. ونحن نتذوقها فقط من مـؤثـراتها. إننـا نعـرف عنهـا، مـن بين الأشياء الأخرى، أنها غالبـا ما تكون، لمن تستحـوذ عليـه استحـواذا غير عـادي، مصـدرا مـن المتعـة الحيـويـة البـالغـة. وكالرجـل القوي يستمتع بقوتـه البدنية،

---

* السيرانيات: كائنات أسطورية (إغريقية) بجسوم طيور ورؤوس نساء، تقود الملاحين بغنائها للهلاك.

ويُسر في تمريناتـه متى مـا حث عضـلاته على الحركـة، يبتهـج محلـل ذلـك العمـل الأدبي الذي يفـك ألغازه. إنه يفتـق المتعة حتى مـن أكثر الأعمال تفاهـة مستنهضا مـوهبتـه مـن داخـل اللعبـة. إنـه مغـرم بـالأحـاجـي والتعـابير الغـامضـة والهيروغليفيـات، مستعرضـا في حلولـه لكل واحـدة منها درجـة من الاستبطـان الذي يبدو للإدارك العـادي خارقا للعادة. وتستحضر نتائجـه منهجيا بـذات الروح والجوهـر، وتحظى في الحقيقـة، بأجـواء الحدس الشاملة.

إنه لمن الممكن جـدا أن تُبلور القدرة على اتخاذ القرار بالمنهج الـرياضي وخصوصـا بـواسطـة أعلى فـرع لـه، والـذي اعتبر «تحليلا» بغير حق، وذلك ببسـاطة بسبب عمليـاته المتعـارضـة وأيضـا للرغبـة في تفخيمـه. والآن، أن تحسب ليـس في حـد ذاتها، أن تحلل. إن لاعـب الشطرنـج، على سبيـل المثـال يقـوم بـإحـدى هـاتين الطـريقتين دون أن يبـذل مجهـودا مـع الأخـرى. يترتـب على ذلـك، أن تكـون تـأثيرات لعبة الشطـرنج، على الخاصيـة الذهنيـة قد أسيء فهمهـا بدرجـة خطيرة. لست بصدد كتـابة بحث، لكنني ببسـاطة أقدم بطريقة ما سياقا فريدا من مجموعة ملاحظـات جد عشوائيـة؛ ولذلـك سوف أغتنـم الفـرصة لأؤكـد أن قـوى الملكـات الفكريـة العليا تعمل أكثر تحديـدا وإفادة بـواسطة لعبـة (الدروتـس)*Draughts التي لا تشد الانتباه بالمقارنة مع كل متعة الشطـرنج المتقنـة. في هـذه اللعبة، حيـث لـلأحجار حـركـاتها المختلفـة والغريبـة بقيمها المتعـددة والمتفاوتـة، فإن العقـدة الوحيدة، هي في اقتراف الخطأ (وهو ليس بالغلطـة الفريدة) مـع قواعد اللعبـة. هنا يُستدعـى الانتباه بقوة داخـل اللعبة. وإذا ما ضعف لوهله، فإن تجاوزا ما يكون قد ارتكب، محدثـا إصابـة أو هزيمـة، ولأن الحركـات الممكنـة ليسـت فقـط متعـددة الأسـاليـب وإنما قـد تتراجـع إلى وضـع البدايـة، فإن فـرصا لتجـاوزات كهذه في تعاظـم؛ ففي تسـع حالات مـن كل عشر، يتغلـب مـن يتصـف بالانتبـاه الشـديـد، وليس من هو قدير. الأمور على العكس في لعبة (الدروتس) وحيـث الحركات نمطية مع قليل من التنوع، فإن احتمالات السهو معدومـة، وما يتبقـى من الانتبـاه المجرد بـالمقـارنـة غير مستغـل، وأيـة أفضليـة تتحقق لأي فـريق، إنما تتحقـق بالحدس المتفـوق. لأكـون أقـل تجريـدا، دعـونـا نتصور لعبـة (الدروتـس) وقد اختصرت الأحجار إلى أربعـة ملوك، حيث لا تـوقع، بالطبـع، لأية تجاوزات. مـن الواضـح أن تحقيق الغلبـة هنا عائد فقط (الـلاعبان في حـال تكافـؤ تام) إلى حـركـة واثقة، هـي نتيجة لمجهود من الفطنـة كبير. وبافتقارد إلى حيلـه المعتادة، يلقـي المحلل بنفسـه في روح خصمه، مماهيا نفسـه معه، وهو ما يدركـه في الغالـب بنظرة، تلـك الوسـائل الفريـدة (وهي في الحقيقة بسيطة أحيـانا لدرجة غـريبة) يغري بواسطتهـا الخصم إلى الخطأ أو الإسراع بارتجال الحسبة.

أما لعبة (الوست)*Whist فقد عرفت لزمن طويل، بتأثيرها على ما اصطلح عليه بالقوة الحاسبة؛ كما عرف الـرجال الذين يتمتعون بمستـويات للـذكاء عـالية، أنهم يستحوذون معهـا كما يبدو على متعـة لا نهائية، فيما يتحـاشون الشطرنـج كلعبة خفيفة. وممـا لا شك فيـه أنه ليـس هناك قـوة ممـاثلـة تعمل على تحريـك طـاقـة التحليـل بهذا القـدر. إن أفضـل لاعـب شطـرنـج في العالم المسيحـي قـد يكـون أفضل قليلا من أفضل لاعب للشطرنج في

العالم؛ إلا أن المهارة في (الوست) تقتضي من أجل الفوز طاقة في جميع تلك الممارسات الأكثر أهمية حيث العقل يتصارع والعقل.

وعندما أقول المهارة إنما أقصد ذلك الاتقان القائم في اللعبة على استيعاب كل الحيل عندما تلوح فرص التقدم المشروعة. وهي ليست فقط كثيرة الصور بل ومتعددة الأشكال، وتقع بين أفكار متصلة وجميعها متعذر على الفهم العادي. أن تلاحظ بانتباه يعني أن تتذكر بدقة؛ وهكذا، فإن من يركز في لعبة الشطرنج سيتمكن من الإجادة في (الوست)؛ حيث أنّ قواعد هويل (والتي وضعت على الآلية المجردة للعبة) مفهومة عموما وبما فيه الكفاية. وهكذا، فإن توفر الذاكرة النشطة واعتماد القواعد نقطتان عادة ما أُعتبرتا الحصيلة النهائية للعب الجيد. إلا أنهما، تتجاوزان أثناء الممارسة حدود القواعد المجردة، حيث تكون خبرة المحلل ظاهرة للعيان. إنه يجمع، في صمته، حشدا من الملاحظات والعلاقات . ولعل ذلك ما يقوم به رفقاؤه؛ ويكمن الفرق في نطاق المعلومات المتحصلة، ليس كثيرا في صحة العلاقات بقدر نوعية الملاحظات. فالمعرفة الضرورية هي ماالذي ينبغي أن يلاحظ. إن لاعبنا لا يحصر نفسه تماما، ولا يحصرها بسبب كون اللعبة هدفا، برفضه الاستنتاج من أشياء خارجية على اللعبة. إنه يتفحص تعابير رفيقه، مقارنا إياها بعنايةمع ما لكل واحد من خصومه. متأملا بأسلوبه توزيع الورق من كل يد، حاسبا على الدوام أي ورقة رابحة، والورقة الرئيسية بعد الأخرى، خلال النظرات المتبادلة بين حامليها. ملاحظا كل تغير في الوجود فيما تتقدم اللعبة، جامعا حشدا من الفكر لاختلافات التعبير عن الثقة، الدهشة، الغلبة أو الخيبة. ومن أسلوب القيام بخدعة يحكم ما إذا كان الفاعل قادرا على غيرها في نفس اللعبة. ويتعرف على ما لُعب غشا، من الأسلوب الذي ألقيت به على الطاولة. إن الكلمة العادية أو غير المثيرة للانتباه: سقوط الورق عرضا أو انكشافه، مع القلق المصحوب أو الإهمال في إخفائه؛ حساب الخدع، مع نظام ترتيبها: الحرج، التردد، اللهفة، أو عدم التماسك ـ كل ذلك يزوده، بالنسبة لتصوره الوجداني الواضح، بإشارات للحالة الحقيقية من هذه المسائل. في الجولتين أو الثلاث الأولى، يكون في حال من السيطرة التامة على محتويات كل يد، وبعد ذلك فإنه يضع أوراقه مع ثقة من النتيجةمطلقة وكما لو أنّ بقية المجموعة قد كشفت بوضوح عن أوراقها الخاصة.

من الواجب ألا تشوه القوة التحليلية بالموهبة البسيطة: وللوهلة الأولى فإن المحلل موهوب بالضرورة، وغالبا ما يكون الرجل الموهوب وبشكل ملحوظ غير قادر على التحليل. إن القوة التركيبية أو الجامعة والتي عادة ما تبرز الموهبة عن طريقها، وهي التي حدد لها علماء الدماغ (مخطئين في اعتقادي) عضوا مستقلا، مفترضين أنها ملكة بدائية. قد لوحظت دائما لدى من أحيطت ملكاتهم بطريقة ما بالبله، وقد لفتت الأنظار إليها وسط كتاب الأخلاقيات. إن الفرق الكامن بين الموهبة والقدرة التحليلية أكبر بكثير، في الحقيقة، من ذلك الذي بين الخيال والتخيل. أما كنمط فإنهما شديدا التماثل في الخصائص. وسنجد، في الواقع ، أن الموهوب دائما خيالي، أما المتخيل الحقيقي فليس سوى تلحيلي.

سوف تبدو الحكاية اللاحقة للقارىء

نـوعـا مـا، في ضـوء التعليـق القـائم على المقترحات السابقة.

نظرا لإقامتـي في باريس خلال الـربيع وجـزء مـن صيـف ١٨ ـــ، أصبحـت على معرفـة بالسيـد س. أوجست دوبـن، هذا الرجل الشاب كان ينتمي إلى عائلة وجيهة في الحقيقة ورائعـة، لكن، وبسبـب أحداث سيئة ومتنوعة انحـدرت إلى هذا القدر من العـوز بحيث نـاءت بـه قواه الشخصيـة فاستسلم متكيفا مع الحياة، أو ليعنى بما يمكن استعـادته من ثـرواته. ولكـرم من دائنيـه ظلت في حـوزته بقيـة ضئيلة مـن ميراثـه؛ وبنـاء على مـدخـولها الشحيـح استطاع أن يضمـن مستلزمـات حياتـه، ودون أن يـزعج نفســه بوفـرتها. كانـت الكتب في الحقيقـة ترفـه الوحيـد، وهي في باريس سـهلة المنال.

كان لقـاؤنا الأول في مكتبة منـزوية في شـارع مونتمارتـر، حيـث الحادثة التـي انخرطنـا معا للبحث فيها بنفس المجهود الهائل والنـادر ممـــا جعلنـا على صلـــة حميمـة. لقد التقينـا مـرارا وتكرارا. لقـد اهتممـت عميقـا. بتاريـخ أسرتـه الصغير الـذي فصلـه لي بكـل ذلـك النقـاء حينما يـلامسه فـرنسي وروحـه الخالصة هـي الموضوع. كنت منبهرا، أيضا، بمدى سعة قـراءتـه؛ وفـوق كل ذلـك، فقـد شعـرت بروحي تستضاء في إهابي بحماسة خياله غير المألوف ونضارته المفعمة بالنشاط.

وأنا أزور في باريس المعـالم التي بحثت فيها فيما بعـد، شعرت أن مجتمعا لـرجل كهـذا سيكون بـالنسبـة لي كنزا لا يقـدر بثمـن. أمـا هـذا الشعـور فقـد عبرت لـه صراحـة عنـه. وأخيرا تـم تـرتيـب أمـر المعيشة معـا خلال إقامتـي في المدينة؛ ولما كانت ظـروفي المعيشية أقل حرجـا إلى حد مـن ظروفـه، فقـد سمـح لي بالقيـام على مصروفـات التـأجير والتـأثيث، بطـراز يناسـب الكآبـة الرائعـة لمزاجنا المشترك، بيت عجيب أكل عليه الدهر وشرب ومهمل طويـلا بسبب الخرافـات التي لم نتحقـق منها. وهو آيل للسقـوط، في جانب معزول ومهجور من شارع فابورج جيرمان.

وبتعرف النـاس على نمط حياتنـا، فقد كان لا بد من اعتبارنا مجنونين ـ وإن كنا مجنونين، ربما، من طبيعة مسـالمة. كانت عـزلتنا تـامـة. فلـم نستقبل زوارا. وقـد حرصنـا على إبقاء مقـر تقاعـدنا سرا على زمـلائي السابقين؛ ولقـد مضت سنـوات عديدة منذ أن تخلى دوبن عن أن يعرف أو يُعـرف في بـاريـس. لقـد عشنـا فيما بين أنفسنا وحيدين.

كـان نوعـا مـن الميـول الغريبـة لـدى صديقي (وإلا بماذ أسميه) أن يحب الليل حبا طـاغيا لذاتـه؟ وفي مثل هذه الغـرابة، كما في حـالات أخـرى، كنت قـد سقطـت، كلي؛ مستسلما لخواطره الغريبة بحماسة شـديـدة. إن النبوءة الكئيبـة سـوف لـن تلازمنا دائما، إلا أنه بإمكـاننا أن نتظاهر بوجودها. إذ مع السحر نوصد المصاريع العتيقة لبنـايتنا القديمة؛ مشعلين عـودين مشمعين ومضمخين بعطـر قـــوي وهما يـرســـلان ضـوءا ضعيفـا وشــاحبـا. وبمساعدتهما نشغل روحينـا بالأحلام ـ والقـراءة، والكتابـة أو المحادثـة، وإلى أن تنذرهما سـاعة مقـدم الظلام الحقيقـي. عنـدئذ نبحـر في الشوارع، كتفـا بكتـف، مستمرين في موضـــوعات النهار، أو نهيم بعيدا في كـل مكان حتـى ساعـة متأخـرة بـاحثين وقـاصديـن الأضـواء، الشـاذة والظلال في المدينة المزدحمة؛ حتى يتسنى لذروة الإثارة العقلية، أن تدرك بالملاحظة الهادئة.

في مثل هـذه الأوقات لم استطـع تمالك

نفسي عن الملاحظة والاعجاب (مع أنني كنت معدا لتوقعها بسبب من خياله الغني) بمقدرة دوبن التحليلية الفريدة. لقد بدا، كذلك، أنه ينطوي على متعة حماسية في ممارستها - إن لم يكن على التحديد في استعراضها — وإن لم يتردد بالاعتراف بالبهجة الناشئة عنها. قال بشيء من التباهي مع ضحكة صافية خفيفة، إن كثيرا من الرجال، قياسا إلى شخصه، ينطوون على ثقوب تنفذ إلى دخائلهم، وكان معتادا على توكيد مزاعم كهذه بحجج مباشرة ومفاجئة جدا من معرفته التفصيلية، بما يخصني. كانت حالته في تلك اللحظات باردة ومجردة؛ عيناه فارغتين في تعبيرهما، وبينما صوته في العادة عالي بعمق ارتفعت طبقته أضعافا مما سيبدو معه فظا لولا التروي والوضوح التام لتصريحه. ملاحظا إياه في مثل هذه الأمزجة، كثيرا ما أبقي نفسي متأملا على طريقة فلسفة بي - بارت سول القديمة، مسليا إياها بالميول الغريبة لدوبن المزدوج - الخلاق والمتطرف.

لا ينبغي أن يفترض، مما قلته توا، أنني أفصل في أعجوبة، أو أحبرٍ أي قصة مختلقة. ما وصفته لدى الفرنسي كان النتيجة وحسب لذكاء انفعالي، أو ربما مضطرب. أما بالنسبة لطبيعة ملاحظته في مراحل التحقيق، فإن المثال سيوضح الفكرة جيدا.

في ذات ليلة كنا نتمشى في شارع طويل وقذر بالقرب من باليز رويال. ولما كنا على ما يبدو منشغلين بالتفكير. حيث لم ينبس أحدنا ببنت شفة لمدة خمس عشرة دقيقة على الأقل، انطلق دوبن فجأة بهذه الكلمات: «إنه لشخص ضئيل، تلك حقيقة، ويمكن أن يحقق الأفضل في مسرح المنوعات».

«ليس هناك من شك في ذلك» أجبت، بعفوية، ودون أن ألحظ في البداية (ولكم كنت مستغرقا في التفكير) الطريقة الغريبة التي انغمس بواسطتها المتحدث في تأملاتي. وفي لحظة بعد أن استعدت نفسي، وأصبحت دهشتي صعبة الفهم.

«دوبن»، قلت بهدوء «هذا شيء يتجاوز إدراكي. لا أتردد بالقول أنني مندهش، ويصعب علي الثقة بحواسي. كيف أمكنك أن تعرف بأنني كنت أفكر في - ؟» هنا توقفت، لأتيقن من دون شك ما إذا كان حقا قد عرف بمن أفكر.

«- بشانتلي» قال: «لم توقفت؟ كنت تبين لنفسك أن بنيته الضئيلة لا تهيئه للتراجيديا».

ذلك كان تحديدا ما شكّل موضوع أفكاري. كان شانتلي إسكافيا سابقا في شارع القديس دنيس، والذي أصبح مجنون مسرح، وقد جرب دور كسرى فيما سمي بتراجيديا كربللون، فكانت فضيحته الشنيعة ومصدر آلامه.

«قل لي بحق السماء»، هتفت، «ما المنهج — إن كان ثمة منهج — والذي تمكنت بواسطته من سبر روحي في هذه الحالة». في الواقع، كنت أكثر ذهولا من أية قدرة على التعبير.

«كان بائع الفاكهة»، أجاب صديقي، «هو الذي قادك إلى نتيجة أن مُصلّح النعل لم يكن بالقامة المناسبة لأداء كسرى وجميع الأشخاص الآخرين من نوعه».

«بائع الفاكهة! - إنك لتدهشني - لا أعرف بائع فاكهة كائنا من كان».

«الرجل الذي دهمك حال دخولنا الشارع — لعله مضى على ذلك خمس عشرة دقيقة».

تذكرت الآن ذلك. في الحقيقة، بائع فاكهة يحمل على رأسه سلة تفاح كبيرة،

قد أوشك على إسقاطي عرضا، حالما تجاوزنا شارع س ـــ إلى الطريق العام حيث وقفنا؛ لكن ما صلة هذا بشانتلي، لم يكن بمقدوري أن أفهم.

ليس هناك ذرة من الشعوذة لدى دوبن. «سوف أوضح»، قال: «لعلك تدرك كل شيء بوضوح، في البداية سنعيد اقتفاء مجرى تأملاتك، من اللحظة التي كلمتك فيها وحتى لقائك العابر مع بائع الفاكهة الذي نحن بصدده. إن حلقات السلسلة الكبرى تجري هكذا ـ شانتلي، الجوزاء، الدكتور نيكولز، أبيقور، التشكيل، حجارة الطريق، بائع الفاكهة».

هناك أشخاص قليلون، وفي فترة ما من حياتهم، ممن لم يسلوا أنفسهم بإعادة اقتفاء الخطوات والتي يحصلون بواسطتها على نتائج محددة لعقولهم خاصة. فالاستغراق غالبا ما يكون مفعما بالمتعة؛ وذلك الذي يجربه للمرة الأولى يكون مبهورا دون شك بالمساحة غير المحدودة والمترابطة بين نقطة البداية والهدف. فكيف كانت دهشتي إذن، عندما سمعت الفرنسي يقول ما قد قال، عندها لم أملك إلا الاعتراف بأن ما قاله حقيقة. واستطرد: «كنا نتحدث عن الخيول، إن تذكرت بحق، تماما قبيل مغادرتنا لشارع س ـ. هذا كان آخر موضوع ناقشناه. وحال عبورنا إلى هذا الشارع، فإذا ببائع فاكهة يحمل على رأسه سلة كبيرة، يندفع بسرعة متجاوزا إيانا وقد دفعك على ركام من حجر البلاط، جمع في موضع من الممر. الذي كان تحت الإصلاح. فدست على واحدة من القطع المتخلخلة، فانزلقت، والتوى كاحلك قليلا، فبدوت مغيظا أو متجهما، وغمغمت ببضع كلمات، التفت لتلقي نظرة على الركام، ومن ثم تابعت بصمت. لم أكن منتبها بدقة لما فعلت؛ ولكن الملاحظة أصبحت عندي، فيما بعد، نوعا من الضرورة.

«أبقيت عينيك على الأرض ـــ متطلعا، بتعابير فظة، إزاء الحفر وأخاديد البلاط (كي أدرك أنك ما زلت تفكر بالحجارة) حتى وصلنا زقاقا صغيرا يدعى لامارتين، والذي عبِّد بطريقة تنم عن خبره، بقوالب معقودة وآسرة للنظر. هنا انشرحت أساريرك، وبملاحظة شفتيك تفتران، لم أستطع أن أشك بأنك تلفظت بكلمة تشكيل*Stereotomy المصطلح الذي يتطابق تماما مع هذا النوع من التبليط. ثم أدركت أنه لا يمكن أن تقول لنفسك تشكيل، دون أن تنقاد للتفكير بـــ النظرية الذرية*Atomies ومن ثم إلى نظريات أبيقور؛ وحينها، عندما ناقشنا هذا الموضوع منذ مدة ليست بالبعيدة، ذكرت لك على أي نحو استثنائي، والآن بأي ملاحظة صغيرة، تطابقت التخمينات الغامضة لذلك النبيل اليوناني مع ما يؤكدها من نظرية لنشأة الكون السديمية مؤخرا، وشعرت أنك لن تستطيع تحاشي التطلع بعينيك عاليا إلى الغيمة السديمية العظمى في الجوزاء، وتوقعت عن يقين بأنك سوف تفعل ذلك. ونظرت إلى أعلى؛ وهكذا أصبحت موقنا بأنني تتبعت خطواتك بحق. لكن في ذلك التقريع المرير لشانتلي والذي ظهر في عرض الأمس، فقد كان الهجّاء يستعرض تخييلات مهينة إزاء تغير اسم الإسكافي فيما ينتعل حذاء ممثلي التراجيديا مستشهدا بشطر لاتيني والذي طالما تناقشنا حوله. أقصد الشطر: إن المثال الأول فقد ميزاته العريقة».

لقد أخبرتك بأن هذه إحالة إلى الجوزاء، وبسبب السخرية الأكيدة وارتباطها مع هذا التفسير أدركت بأنك لن تستطيع نسيانها. ولذلك كان من الواضح أنك لن

تقصر بربط فكرتي الجوزاء وشانتلي. ورأيت أنك ربطت بينهما من أسلوب الابتسامة التي طافت على شفتيك. لقد فكرت في تحطم الاسكافي الفقير. كنت تنحني في مشيتك حتى ذلك الحين؛ أما الآن فأراك تنهض بجذعك إلى أعلى مدى من قامتك. عندها أدركت أنك تفكر بجرم شانتلي الضئيل. في هذه اللحظة قاطعت تأملاتك لأشير إلى، كما أنه في الواقع، فتى صغير جدا — فإن شانتلي — سيقدم الأفضل في مسرح المنوعات».

بعد ذلك بقليل، كنا نتطلع الى الطبعة المسائية من جريدة تريبيون*، عندما استوقفت الفقرات التالية انتباهنا.

« جرائم غير عادية — هذا الصباح، حوالي الثالثة، فزع قاطنو حي القديس روش من نومهم على صرخات رهيبة متوالية، صادرة على ما يبدو، من الطابق الرابع لبيت في شارع مارجو، عرف بأنه مقصور على سكنى السيدة ل، أسبنائي وابنتها، الآنسة كاميلا أسبنائي. بعد شيء من التأخير، سببه محاولة غير مثمرة للحصول على إذن الدخول بالطريقة المتبعة، كسرت البوابة بواسطة عتلة، ودخل ثمانية أو عشرة من الجيران، مصحوبين بحارسين

في ذلك الوقت توقفت الصرخات؛ لكن مع اندفاع المجموعة إلى مطلع السلم الأول، تم تبين اثنين أو ثلاثة أصوات خشنة في نزاع غاضب، وبدت أنها تنطلق من الجزء العلوي من البيت. وبالوصول إلى العطفة التالية، تلاشت تلك الأصوات أيضا، بقي كل شيء في هدوء تام. وزعت المجموعة نفسها، وهرعت من غرفة إلى غرفة. عند الوصول إلى شقة كبيرة خلفية من الطابق الرابع (والتي وجد بابها مقفلا بالمفتاح من الداخل، فقسر كي يفتح)، قدم المشهد نفسه، وأصاب كل واحد من الحضور برعب ليس أقل مما أصابه بالذهول.

«كانت الشقة في فوضى عارمة ـ الأثاث محطم ومبعثر في جميع الأنحاء. كان هناك سرير واحد فقط! وقد انتزع منه الفراش، وألقي في وسط الغرفة. وعلى كرسي يقع موسى ملطخ بالدم. وعلى الموقد كان هناك خصلتان أو ثلاث خصلات طويلة وكثيفة لشعر آدمي رمادي، ملوثة بالدم أيضا، وتبدو أنها انتزعت من جذورها. ووجد على الأرضية أربع قطع ذهبية نابليونية، وقرط من التوباز، وثلاث ملاعق فضية كبيرة، وثلاث أصغر من المعدن الجزائري، وحقيبتان تحتويان على ما يقارب الأربعة آلاف فرنك ذهبا. وكانت أدراج لخزانة، قائمة في الزاوية، مفتوحة ومرمية على ما يبدو، بالرغم من بقاء بعض المواد فيها. وخزانة حديدية صغيرة اكتشفت تحت الفراش (وليس تحت السرير). كانت مفتوحة، والمفتاح مازال في الباب.. لم تكن محتوياتها أكثر من رسائل قليلة وقديمة، وأوراق أخرى، ليست بذات أهمية.

«ليس ثمة من أثر هنا للسيدة ل. أسبنائي، إلا أن كمية غير عادية من السناج قد لوحظت في المدفأة، فأجري بحث في المدخنة، و(من البشاعة أن توصف) كانت جثة الفتاة ورأسها باتجاه الأسفل، لقد سحبت من هناك، وكانت قد حشرت هكذا إلى أعلى الفتحة الضيقة لمسافة كبيرة. كان الجسد دافئا نوعا ما. وبفحصه، لوحظ الكثير من التمزقات،

* جريدة للشؤون القانونية، نصف شهرية.

والتي نجمت دون شك عن العنف الذي حشرت به ثم سحبه. على الوجه خدوش كثيرة وبليغة، أما الحنجرة، فكدماتها داكنة، وتمزقات شديدة بالأظافر، وكما لو كانت الفقيدة قد خنقت حتى الموت.

«بعد تنقيب شامل لكل جزء من البيت دون العثور على أي شيء إضافي، أخذت المجموعة طريقها إلى فناء صغير مبلط خلف العمارة، حيث طرحت جثة السيدة العجوز، وقد احتزت حنجرتها تماما، حيث أن رأسها انفصل، إثر محاولة حملها. والجسم، مثله مثل الرأس، مشوه بشكل مرعب ــ إلى حد يستحيل معه أن تستعيد المذكورة مظهرها الإنساني.

«وليست هناك حتى هذه اللحظة، أية معلومات موثوقة، كما نعتقد، حول هذا اللغز المروع».

في صحيفة اليوم التالي كانت بعض التفاصيل الإضافية: «فاجعة في شارع مارجو. تم الاستماع إلى العديد من الأفراد فيما يتصل بهذا الأمر الشاذ، والمرعب»، (وكلمة «الأمر» ليس لها بعد، في فرنسا، تلك الخفة في المعنى كالتي تؤخذ عندنا) «إلا أنه لا شيء قد ظهر أيا كان، ليلقي عليها الضوء. ونقدم فيما يلي كل مادة الشهادات المستقاة.

«بولين دوبورغ»، غسالة، تشهد بأنها عرفت كلتا الفقيدتين لثلاث سنوات، وغسلت لهما خلال هذه المدة. وقد بدت السيدة العجوز وابنتها على علاقة طيبة ـ وفي غاية التعاطف مع بعضهما البعض. وكانتا حريصتين على دفع ما عليهما. لا تستطيع الكلام فيما يخص مزاجهما أو وسائلهما في العيش. أعتقد أن السيدة ل. تتكسب عن طريق كشف الطالع. وقد أشيع أنها تدخر بعض المال. لم تلتق بأي شخص في البيت عندما كانت تدعى للملابس أو تعيدها إليه. كانت واثقة من عدم وجود خدم. ويبدو أنه لا وجود لأثاث في أي جزء من المبنى عدى الطابق الرابع.

«بيير مورو»، بائع سجائر، شهد أنه معتاد على بيع كميات صغيرة من السجائر والسعوط للسيدة ل. أسبنائي لما يقارب الأربع سنوات. كان مولودا في نفس الحي، ومقيما فيه على الدوام. وقد أقامت الفقيدة وابنتها في البيت الذي وجدت فيه الجثتان لمدة تزيد على ست سنوات. كان مسكونا من قبل جواهري، والذي أجر الغرف العليا بأقل من القيمة الحقيقية، لأشخاص مختلفين. كان البيت ملكا للسيدة ل. ولما لم تعد راضية عن إساءة استخدام مرافقه من قبل المستأجر، انتقلت شخصيا إليه، رافضة تأجير أي جزء منه. كانت السيدة العجوز حمقاء. ويشهد أنه أبصر البنت عدة من خمس أو ست مرات خلال السنوات الست. وقد عاشت الاثنتان حياة عزلة مفرطة ـ مع ما أشيع عن ثرائهما. ولم يصدق ما قيل بين الجيران، أن السيدة ل. تكشف الطالع. ولم ير أي شخص يدخل عليهما الباب سوى السيدة العجوز وابنتها وحمال مرة أو مرتين وطبيب لثمان أو عشر مرات.

«وغيرهما أشخاص كثيرون، وجيران، أعطوا إفادات بنفس المعنى. ولا أحد ممن ذكر مواظب على البيت. ولم يعرف ما إذا كان للسيدة ل. وابنتها أية علاقات اجتماعية. كانت مصاريع النوافذ الأمامية نادرا ما تفتح. وتلك التي في الخلف تغلق على الدوام، باستثناء الغرفة الكبيرة الخلفية، من الطابق الرابع. كان البيت جيدا ـ وليس قديما جدا.

«إزيدور موزي»، حارس، يشهد بأنه

استدعي إلى البيت في الثالثة صباحا، ووجد بعضا من عشرين أو ثلاثين شخصا على مدخل البوابة، في محاولة للدخول. وأخيرا، فتحوها قسرا، بحربة - وليس بعتلة. مواجهين صعوبة لا تذكر لفتحها، وذلك بسبب كونها مزدوجة أو ذات مصراعين، وغير مرتجة من أسفل أو أعلى.

استمرت الصرخات حتى فتح البوابة - ثم تلاشت فجأة. وقد بدت أنها صرخات لشخص (أو أشخاص) يتعذبون بقسوة - كانت عالية وممدودة وليست قصيرة وسريعة. مضى الشاهد إلى أعلى السلالم. لدى أول عطفة، سمع صوتين عاليين في حال نزاع غاضب — أحدهما صوت أجش والثاني حاد - صوت غريب جدا. استطاع أن يحدد بعض الكلمات من الأول، والتي كانت لفرنسي. كان واثقا أنه لم يكن صوت امرأة. وقد ميز الكلمتين «المقدس» و«ياللشيطان». كان الصوت الحاد لأجنبي. لم يكن متأكدا ما إذا كان الصوت لرجل أو امرأة. ولم يتبين ما الذي قيل، ويعتقد أن اللغة أسبانية. حالة الغرفة والجسدين وصفت من قبل الشاهد كما وصفناها بالأمس.

«هنري دوفال»، جار، ومن حيث المهنة صائغ فضيات. ويشهد أنه كان واحدا من المجموعة التي دخلت البيت أولا. وقد ثنّى على شهادة موزي بشكل عام. حالما تمكنوا من الدخول أعادوا إغلاق الباب، ليبعدوا التجمع الذي احتشد بسرعة فائقة، دون مبالاة بتأخر الوقت. الصوت الحاد، هذا الشاهد يفكر بأنه كان لإيطالي. كان واثقا أنه لم يكن فرنسيا. لم يكن واثقا أنه كان صوتا لرجل. ربما كان لامرأة، لم يكن على معرفة باللغة الإيطالية. لم يتمكن من تمييز الكلمات، إلا أنه كان مقتنعا من تنغيم الصوت أن المتكلم كان إيطاليا. لقد عرف السيدة ل. وابنتها. وتحادث مع كلتيهما كثيرا. كان متأكدا أن الصوت الحاد لم يكن لأي من الفقيدتين.

«أودن هايمر»، صاحب مطعم — هذا الشاهد تطوع للإفادة. ولعدم معرفته بالفرنسية، أخذت إفادته عن مترجم، هو مواطن من امستردام. كان يمر من جانب البيت وقت الاستغاثة. وقد استمرت لعدة دقائق - ربما عشر. كانت ملحة وعالية - مروعة جدا وموجعة. وكان من بين أولئك الذين دخلوا المبنى. وقد أيد الإفادات السابقة من كل الوجوه عدا واحدة. كان واثقا من أن الصوت الحاد كان لرجل - لفرنسي — لم يتمكن من تمييز الكلمات المتلفظ بها. كانت عالية وسريعة - متباينة - وقد قيلت على ما يبدو بخوف وغضب. كان الصوت خشنا - ليس أكثر حدة من كونه خشنا - لا يستطيع أن يسميه حادا. الصوت الأجش كان يكرر، «المقدس»، «ياللشيطان»، ومرة واحدة «ياإلهي».

«جول مينيو»، مصرفي، من شركة مينيو وأولاده، شارع دلورين. وهو مينيو الكبير. السيدة ل. أسبنائي لديها ممتلكات وقد فتحت حسابا في مصرفه في ربيع السنة — (لثماني سنوات سابقة). وقد قامت بإيداعات عدة بمبالغ صغيرة. ولم تسحب منها حتى قبل وفاتها بثلاثة أيام، عندما أخذت شخصيا مبلغ أربعة آلاف فرنك. دفع هذا المبلغ ذهبا، أوصله موظف إلى البيت.

«أدولف لو بون»، موظف لدى مينيو وأولاده، يشهد أنه في اليوم المذكور، حوالي الظهيرة، اصطحب السيدة ل. أسبنائي إلى سكنها مع أربعة آلاف فرنك، وضعت في كيسين. بعد فتح الباب، ظهرت

الآنسة ل. وأخذت من يده أحد الكيسين، بينما خلصته السيدة العجوز من الآخر. انحنى بعد ذلك وانصرف. لم ير أي شخص في الشارع في ذلك الوقت. إنه شارع جانبي ومنعزل.

«وليم بيرد»، خياط، يشهد أنه كان واحدا من المجموعة التي دخلت البيت. انجليزي. عاش في باريس سنتين. كان واحدا من الأوائل الذين صعدوا السلالم. سمع الأصوات المتنازعة. الصوت الأجش كان لفرنسي. استطاع أن يسمع عدة كلمات، لكنه لا يستطيع الآن تذكرها جميعا. سمع بوضوح «المقدس» وكان ثمة صوت في نفس اللحظة كما لو أنه لعدة أشخاص يتصارعون ـ صوت عراك وشجار، الصوت الحاد كان عاليا جدا ـ أعلى من الأجش. وهو واثق أنه لم يكن صوتا لإنجليزي، ويبدو أنه لألماني. قد يكون صوت امرأة. لا يعرف الألمانية.

«أربعة من الشهود المذكورين أعلاه، لدى إعادة استدعائهم، شهدوا أن باب الشقة حيث وجد جسد الآنسة ل. كان مقفلا من الداخل عندما وصلت المجموعة إليه. كل شيء كان صامتا تماما لا أنين ولا ضجيج من أي نوع. وبعد اقتحام الباب لم يُر أي شخص. النوافذ في كلتا الغرفتين الخلفية والأمامية كانت نازلة ومحكمة الإغلاق من داخلها. باب بين الغرفتين كان مغلقا وليس مقفلا. الباب الذي يؤدي من الغرفة الأمامية إلى المر كان مقفلا، مع المفتاح من الداخل. غرفة صغيرة في مقدمة البيت، على الطابق الرابع، على رأس المر، كانت مفتوحة، والباب مواربا. هذه الغرفة كانت مزدحمة بالفرش القديمة، والصناديق، وما إلى ذلك. وهذه تم إخلاؤها وفحصها بعناية. لم يكن هناك أية بوصة من أي جزء من البيت لم تفحص بعناية. المكانس أدخلت إلى أعلى المداخن وأسفلها. كان البيت من أربعة طوابق، مع غرفة تحت السقف الأعلى بجملون. وهناك ما يدعى بالباب المسحور في وضع أفقي على السطح وقد تم تسميره جيدا ـ ولم يبد انه فتح لسنوات. الوقت الذي دار بين سماع الأصوات المتنازعة واقتحام باب الغرفة كان مختلفا من حيث تحديد الشهود. فالبعض جعله قصيرا كثلاث دقائق ــ وخمس دقائق من قبل آخرين. وكان الباب قد فتح بصعوبة.

«الفونزو جارسيو»، مقاول، يشهد أنه يسكن في شارع مارجو. مواطن أسباني. كان واحدا من المجموعة التي دخلت البيت. لم يصعد السلالم. قلقا، كان ومتطيرا من نتائج الهياج. سمع الأصوات المتنازعة. الصوت الأجش كان لفرنسي. لم يتمكن من تمييز ما قيل. والصوت الحاد كان لإنجليزي ـ وهو واثق من ذلك. لا يعرف اللغة الإنجليزية، ويحكم من خلال النغمات.

«ألبرتو مونتاني»، بائع حلويات، يشهد أنه كان من بين أول من صعدوا السلالم. سمع الأصوات المذكورة. الصوت الأجش كان لفرنسي، ميز عدة كلمات. بدا المتحدث موبخا. لم يستطع تبين كلمات الصوت الحاد. تكلم بسرعة واختلال. يعتقد أنه صوت روسي. أيد معظم الإفادات. وهو إيطالي. لم يتحدث مع مواطن من روسيا.

«عدة شهود، أعيد استدعاؤهم، وشهدوا هنا بأن المداخن في جميع الغرف في الطابق الرابع كانت أضيق من أن تسمح بمرور آدمي. استخدمت فرش تنظيف اسطوانية كالمكانس التي يستخدمها منظفو المداخن. وقد مررت هذه الفرش في كل أنبوب لمدخنة في البيت.

لم يكن هناك ممر خلفي يمكن عن طريقه النزول أثناء صعود المجموعة أعلى السلالم. كان جسد الآنسة ل. أسبنائي محشورا بشدة في المدخنة، بحيث لم يمكن إنزاله قبل أن يوحد أربعة أو خمسة من المجموعة قواهم.

«بول دوما»، طبيب، يشهد أنه استدعي لمعاينة الجسدين مع طلوع الصباح. وكان كلاهما عندئذ مطروحين على خيش السرير في الشقة التي وجدت فيها الآنسة ل. كانت جثة الفتاة متخنة بالكدمات والسحجات. وحقيقة أنها حشرت في المدخنة تناسب تماما هذه المظاهر. كانت الحنجرة قد أصيبت باحتكاك شديد. وكانت عدة ندوب عميقة أسفل الذقن مباشرة، إلى جانب مجموعة من البقع المزرقة والتي كانت بالتأكيد آثارا لأصابع. كان الوجه مصطبغا بالرعب، والمقلتان جاحظتين. وكان اللسان معضوضا إلى الداخل جزئيا. كدمة كبيرة تم اكتشافها في تجويف المعدة، نتجت على ما يبدو من ضغط الركبة. في رأي السيد دوما، أن الآنسة ل. اسبنائي قد خنقت حتى الموت من قبل شخص أو أشخاص مجهولين. كانت جثة الأم مشوهة ببشاعة. كل عظام الرجل اليمنى والذراع مكسرة تقريبا. أما الساق الأيسر فشظاياه متعددة تماما مثل ضلوع الجانب الأيسر. الجسم بأكمله مليء بالرضوض، وحائل اللون. ولم يكن ممكنا القول كيف حدثت مثل تلك الإصابات. إن هراوة ثقيلة من الخشب، أو قضيبا عريضا من الحديد ـ كرسيا ـ أي أداة كبيرة وثقيلة وغير حادة، يمكن أن تؤدي إلى مثل هذه النتائج، إذا ما استخدمتها يدا رجل قوي جدا. ما من امرأة يمكنها أن تحدث مثل هذه الإصابات بأية أداة. كان رأس الفقيدة مفصولا برمته عن الجسد. وكان مهشما أيضا.. وكان من الواضح أن الحنجرة قد قطعت بأداة حادة جدا ـ ربما بموسى.

«إليكساندر إتين»، جراح، كان قد استدعي مع السيد دوما لمعاينة الجسدين. ثنّى على شهادة وآراء دوما.

لاشيء ذو أهمية تذكر قد استجد، بالرغم من استجواب عدة أشخاص آخرين. إن جريمة غامضة جدا، ومحيرة بكل خصوصياتها لم يرتكب مثلها في باريس — إن كان ثمة جريمة قد ارتكبت على الإطلاق. والشرطة غير قادرة تماما على اكتشاف أي مؤشر خفي على ارتباط بهذه المسألة. وعلى أية حال فليس هناك أي ظل لأي مؤشر ظاهر.

أوضح الإصدار المسائي للصحيفة نفسها أن الإثارة العظيمة مازالت مستمرة في حي القديس روش — وأن الفرضيات ذات الصلة قد أعيد فحصها، وأن استجوابات جديدة لشهود قد بوشرت، بيد أن كل ذلك دون طائل. وقد ذكرت في الحاشية، أنه تم إلقاء القبض على أدولف لي بون وسجنه — علما بأنه لم يظهر أي شيء يدينه أبعد من الحقائق التي تم تفصيلها.

لقد بدا دوبن مهتما بشكل استثنائي بتطور القضية ـ على الأقل هكذا قدرت من مسلكه، حيث لم يبد أي تعليق — وفي أعقاب الإعلان عن سجن لي بون فقط، سألني عن رأيي بخصوص الجريمة.

كان بإمكاني الاتفاق ببساطة مع باريس كلها في اعتبارها جريمة غامضة وغير قابلة للحل. وكنت أحسب أنه ليس من وسيلة يمكن بواسطتها تعقب الجناة.

«لا ينبغي أن نحكم على الوسائل» قال دوبن، «مع مثل هشاشة التحقيقات هذه. إن الشرطة الفرنسية بارعة، في تمجيدها

المفرط للفطنة، وليس غير. إنها تقيم عرضا واسعا من المقاييس، لولا أنه من غير النادر، أن يساء استخدامها، إزاء الأهداف المقترحة، وكأنها تضعنا في عقلية السيد جورديان حينما يطلب روبه الديشامبر - لنستمع إلى الموسيقى بشكل أفضل». إن النتائج التي تحققها ليست قليلا ما تكون مدهشة، إلا أن معظمها يتحقق باتقان ونشاط بسيطين. عندما تكون هذه النوعيات غير مجدية، تفشل مخططاتها. ففيدوكا، على سبيل المثال، كان متكهنا جيدا، ورجلا دؤوبا. لكنه، من دون ما تفكير مثقف، فإنه كثيرا ما ينحرف بتحقيقاته المكثفة جدا. وهو يفسد رؤيته عندما يمسك موضوعا ويبالغ في تقريبه. فقد يبصر ربما، نقطة أو نقطتين بصفاء كبير، لكنه بذلك، يفقد بالضرورة معالم مادته ككل. وهكذا فإن هناك شيئا يبدو في منتهى الصعوبة. فالحقيقة ليست دائما في بئر. في الواقع، مع أخذ المعرفة الأكثر أهمية في الاعتبار، فأنا أعتقد أنها ظاهرية على الدوام. العمق يستقر في الوديان حيثما نبحث عنها، وليس على ذرى الجبال حيث تكون. إن أساليب ومصادر هذا النوع من الأخطاء تتجسد بدقة لدى تأمل هذه الأجساد السماوية. أن نتطلع إلى النجم بلمحات عجلى - أن نرمقه بطريقة مائلة، بتوجيه الجزء الخارجي من الشبكية إليه (الأكثر حساسية إزاء مؤثرات الضوء الضعيفة من الداخلي)، يعني أن نبصر النجم بدقة - يعني أن نحظى بأعلى انطباع عن بريقه - البريق الذي ينمو خافتا وبتناسب تام حالما نوجه إليه بصرنا كاملا. إن عددا هائلا من الأشعة في الواقع يسقط على العين في الحالة الأخيرة، أما في الحالة الأولى، فتكون طاقة الإدراك الأكثر صفاء.

إننا نربك بواسطة التفكير العسير وغير الملائم الفكر ونضعفه، كما أنه من الممكن أن ندفع حتى فينوس ذاتها إلى الاختفاء من القبة الزرقاء بواسطة التمحيص الطويل جدا، أو المركز جدا، أو المباشر جدا.

«بالنسبة لهاتين الجريمتين، دعنا ندخل في بعض الفحوص من أجلنا شخصيا، قبل أن نكون رأيا يخصهما. إن البحث سيمنحنا متعة»، (فكرت بأن هذا تعبير غريب، كثيرا ما يقال، ولا يعني شيئا) «وإلى جانب ذلك، فإن لي بون، قد قدم لي مرة خدمة لست أنكرها، سوف نذهب وننظر إلى الافتراضات بأم أعيننا. إنني أعرف ج -، مدير الشرطة، وسوف لن نواجه أية صعوبة في الحصول على الإذن الضروري.

تم الحصول على الإذن، ومضينا في الحال إلى شارع مارجو. إنه أحد تلك الشوارع المزرية والذي يتوسط بين شارع ريشيليو وشارع القديس روش. كان الوقت متأخرا لما بعد الظهر عندما وصلناه، ذلك أن هذا الحي يقع على مسافة بعيدة من مسكننا. وجدنا البيت بسهولة، وذلك لوجود أشخاص عديدين مازالوا يحملقون عاليا في النوافذ المغلقة، بفضول لا غاية له، من على الجانب المواجه من الطريق. كان بيتا باريسيا عاديا، مع مدخل للبوابة، ويقع إلى جانبه كشك مراقبة زجاجي، في نافذته ضرفة منزلقة تكشف عن سجل للبواب. قبل الدخول مشينا طوال الطريق، انعطفنا بحدة إلى زقاق، ثم انعطفنا ثانية، ومررنا في الخلف من المبنى، في ذلك الوقت، كان دوبن يتفحص الحي بأكمله، تماما كتفحصه للبيت، بانتباه شديد الدقة والذي لم أر له داعيا يذكر.

بتعقب خطواتنا عدنا مرة أخرى إلى واجهة المبنى، ضربنا الجرس، وبتقديم أوراقنا الرسمية، تم اعتمادها من قبل المسؤولين. صعدنا وحيث مازالت الفقيدتان ترقدان. وكالعادة لابد من معاناة أشكال الفوضى في الغرفة كي يمكن التصرف. لم أر شيئا أكثر مما أوضحته جريدة الشؤون القانونية. لقد دقق دوبن في فحص كل شيء - ودون ان يستثني جسدي الضحيتين. بعد ذلك ذهبنا إلى الغرف الأخرى، وإلى الفناء، بمصاحبة الحارس. ولقد استغرقنا الفحص حتى حلول الظلام، عندما باشرنا العودة. في الطريق إلى بيتنا عرج صاحبي للحظة على مكتب لواحدة من الصحف اليومية.

لقد قلت إن نزوات صديقي متنوعة، وإنني سأتدبر الأمر. ذلك كان مزاجه، والآن فإنه سيتجنب الحديث في موضوع الجريمة حتى قبيل ظهيرة اليوم التالي. بعد ذلك سألني فجأة، ما إذا كنت قد لاحظت أي شيء غريب على هذا المشهد الفظيع كان هناك شيء في أسلوبه عندما أكد على الكلمة «غريب» مما جعلني أرتعش دون أن أعرف لماذا!

قلت، «لا، لا شيء غريب، لا شيء أكثر، على الأقل، مما رآه كلانا مؤكدا في الصحيفة».

«الجريدة»، أجاب، «لم تتغلغل، فيما أخشاه، داخل ما هو غير عادي لهذا الحدث المروع. لكن اصرف النظر عن آراء هذه المطبوعة المفككة. يبدو لي أن هذا اللغز يعتبر مما لا حل له، لنفس السبب الذي يؤدي إلى ضرورة اعتباره ذا حل سهل - أقصد بسبب نوعية معالمه الشاذة. الشرطة مرتبكة لغياب الدافع الظاهري - الدافع لا إلى الجريمة ذاتها ـــ لكن إلى بشاعة الجريمة. وهي محتارة، أيضا، من استحالة التوفيق الظاهرية بين سماع الأصوات المتنازعة، وحقيقة عدم العثور على أحد في الأعلى عدا الآنسة، أسبنائي القتيلة، وعدم وجود وسيلة للنزول دون ملاحظة المجموعة الصاعدة. إن فوضى الغرفة الضاربة، اقحام الجثة، رأسها متجها للأسفل، أعلى المدخنة، تقطيع جسد السيدة العجوز المخيف، هذه الاعتبارات، مع تلك التي ذكرت للتو، وأخرى لا احتاج لذكرها، كانت كافية لشل قوى ممثلي الحكومة، بوضع فطنتها المتباهية كليا في حالة من الارتباك. لقد وقعت فيما ـــ هو ملموس وليس في خطأ الخلط الشائع بين الغريب والمبهم. إلا أنه عن طريق هذه الانحرافات عن سوية ما هو معتاد، كلما أمكن، يتحسس العقل طريقه في بحثه عن الحقيقة. في التحقيقات كالتي نباشرها الآن، لا ينبغي أن يكرر السؤال ما الذي حدث، مثل، ما الذي حدث ولم يحدث أبدا من قبل».

في الواقع، الوسيلة التي سأصل عن طريقها، أو وصلت، إلى الحل لهذا اللغز، تكمن في النسبة المباشرة لاستحالة حله الظاهرية في عيون الشرطة».

حملقت في المتحدث بدهشة بكماء.

«إنني مترقب الآن»، استطرد متطلعا تجاه باب شقتنا ـــ «انني مترقب الآن لشخص، قد لا يكون مرتكب المجزرة، لكنه متورط، إلى حد ما، بحدوثها. والاحتمال أنه بريء من أبشع جزء مرتكب في تلك الجرائم. آملا أن أكون محقا في هذا الافتراض، إذ عليه أقمت توقعي في قراءة اللغز كاملا. إنني اتطلع إلى هذا الرجل هنا ـ في هذه الغرفة ـ في أية لحظة.

حقيقة أنه قد لا يصل: أما الاحتمال

فـإنــه سيفعـل. فإن جـاء، سيكـون مـن الضروري احتجـازه، هنـا مســدســات؛ وكـلانا يعـرف كيـف يستعملهـا عندمـا يتطلب الظرف ذلك».

أخذت المسدسات، وأنا بالكاد أعرف ما أقـوم بـه، أو بما سمعتــه، بينما استمـر دوبن، مـوغلا وكما لو أنــه في مناجـاة مع نفسه. لقد تكلمت سلفا عن مسلكه الذاهل في مثل هذه الأوقـات. كان خطابه مـوجها لي شخصيا؛ ومع أن صوته، لم يكن عاليا اطلاقـا، فقد نم عـن ذلك التنغيـم المجسم عادة لـدى الحديث إلى أحد ما على مســافة عظيمة. كـانت عيناه فـارغتين من التعبير، محدقتين في الجدار ليس غير.

«وحقيقة أن الصوتين المسمـوعين لدى النـزاع»، قال، «مـن قبل المجمـوعة فـوق الســلالم، لم يكـونــا صـــوتي المرأتين شخصيا، أمر أثبتته الافادات بالتمام. هذا يريحنا من كـل شك لدى التساؤل عما إذا تمكنـت السيدة العجـوز من القضــاء أولا على ابنتها، ومن ثم قامـت بالانتحار. إنني اتحدث أسـاسـا حول هــذه النقطة تـوخيا لمنهج؛ فقـوة السيدة ل، أسبنـائي لم تكن مكافئـة تماما للقوة التــي حشرت بها جثة ابنتهـا في المدخنـة كما وجـدت. وطبيعـة الجروح التــي ألمت بها شخصيا تستبعـد نهائيا فكـرة تدمير الـذات. جريمـة القتل، اذن، ارتكبـت من قبـل طـرف مـا ثالـث؛ وأصوات هـذا الطرف الثالـث كانـت تلك المسموعـة لدى النزاع. دعنـي اقدم الآن ـ لا لكامل الشهادة بشــأن ذينك الصوتين ـ وانما لما كان غـريبا في تلـك الشهادة. هـل لاحظت أي شيء غريب بخصوصها!».

لقـد لاحظـت أنــه، بينما اتفـق جميـع الشهـود على افتراض أن الصوت الإجـش لفـرنسي، كان هنـاك اختلاف كبير بشــأن الحاد، أو، كما عبر أحــدهـــم، الصـــوت الخشن.

«ذلك كـان الدليل بـذاته»، قـال دوبن، «لكنه لم يكـن الغرابـة في الدليـل. أنت لم تلاحظ شيئا مميزا. والآن كان هناك شيء ما تنبغي ملاحظته. الشـهود، كما لاحظت، اتفقـوا على الصـوت الأجــش؛ وكـانـوا مجمعين عليـه. لكـن بـالنسبـة للصـوت الحاد، فإن الغرابة ـ لا في اختلافهم ـ لكن، حينما حاول كل من الايطالي والانجليزي، والأسبـاني، والهولنـدي، والفـرنسي، أن يصفوه، فقد تكلم كـل واحد منهم على أنه لأجنبي. كل واحد واثق أنه لم يكن صوتا لأحـد من مـواطنيه. كـل يشبهـه ـ لا مــع صـوت الفــرد مـن أيـة أمــة يستطيـع التخاطـب بلغتها ـ وانما مع لغـة مخالفة. الفرنسي يفترض أنه صـوت أسباني، وأنه ربما ميز بعض الكلمات لكـونه على دراية ما بـالاسبانية، الهولنـدي توصــل إلى أنه لفـرنسي؛ لكننـا قـرأنا أنــه، لعـدم فهمـه الفرنسية، فقد حقق معه بواسطة مترجم؛ الانجليزي يفكر بأنــه صوت ألماني، و«هو لا يفهم الألمانية»، الاسباني واثق، أنه كان لانجليزي، يقدر عن طـريق التنغيم، وذلك لأنه على غير معرفة بـالانجليزية. الايطالي يعتقد أنه صوت لـروسي، لكنه لم يتحاور مع مواطن روسي. وفـرنسي ثاني يختلف، أكثـر، مـع الأول وهو واثــق أن الصــوت لايطالي؛ لكـن لعدم المامـه بذلـك اللسان، فهو كـالاسباني، مقتنع بواسطـة التنغيم والآن «أي شــذوذ غـريــب كـان في ذلـك الصوت فعــلا»، والذي يمكن أن تثـار من حوله شهادات كهـذه! ـ والذي لم يستطع حتـى مواطنـو خمسة أجـزاء عظمى مـن أوروبا أن يتعرفـوا على أي شيء مألوف في نبراتــه! ســوف تقـول لي أنــه قــد يكـون آسيـويا ــ أفـريقيـا. لا الآسيويـون ولا الأفارقـة كثيرو التعداد في بـاريس؛ لكـن،

من دون اغفال هذا الاستنتاج، سوف أشد انتباهك الآن إلى ثلاث نقاط فقط. لقد حدد الصوت من شاهد واحد بأنه «خشن وليس حادا» وشبه بواسطة إثنين آخرين بأنه «سريع وغير منتظم» لا كلمات ـ لا أصوات تشبه الكلمات ـ قد تم التعرف عليها من قبل أي مشاهد.

«إنني لا أعرف»، استطرد دوبن، «أي انطباع قد أحدثته، حتى الان، على فهمك الخاص؛ لكنني لا أتردد في القول أن الاستنتاجات المنطقية حتى من هذا الجزء من الشهادة ـ الجزء المتصل بالصوتين الأجش والحاد ـ في حد ذاتها كافية لاحداث اشتباه قد يوجه أي تقدم اضافي في التحقيق بهذا اللغز. قلت «الاستنتاجات المنطقية»؛ لكن قصدي لم يعبر عنه بالكامل. لقد قصدت أن ألمح إلى أن الاستنتاجات هي العناصر المناسبة الوحيدة، وأن الاشتباه ينهض حتما منها كنتيجة واحدة. فما هو الاشتباه، على أية حال، لن أقول الآن. إنني فقط أتمنى أن تضع في بالك، معي، أنه من الضروري بمكان اعطاء شكل محدد ـ هدف واضح ـ لتحقيقاتي في الشقة.

«دعنا ننتقل الآن، بالخيال، إلى هذه الشقة. فما الذي نبحث عنه أولا هنا؟ إنها وسائل الخروج التي استخدمت من قبل القتلة. ليس كثيرا القول أنه ليس منا من يعتقد بالحوادث الخارقة للعادة. وأن السيدة والآنسة ل، آسبنائي لم تقض عليهما الأرواح. فاعلو الواقعة ماديون وهربوا ماديا. إذن كيف؟ لحسن الحظ لا يوجد إلا اسلوب واحد لعقلنة هذه النقطة، وهذا الاسلوب ينبغي أن يقودنا إلى قرار أكيد. دعنا نتفحص، كلا على حده، وسائل الخروج الممكنة. من الواضح أن القتلة كانوا في الغرفة حيث وجدت الآنسة ل أسبنائي، أو على الأقل في الغرفة المتصلة بها، عندما صعدت المجموعة السلالم. اذن، من هاتين الغرفتين فقط علينا أن نبحث عن مخارج. لقد قامت الشرطة بتعرية الأرضيات والأسقف وأكسية الجدران في كل ناحية. فلا مخارج سرية يمكن أن تفلت من يقظتها. لكن، لعدم ثقتي بعيونها، تفحصت بعيوني. وهكذا فليس ثمة مخارج سرية. كلا البابين المفضيين من الغرف إلى الممر مقفلان باحكام، بالمفاتيح من الداخل. لنلتفت إلى المداخن. وهذه، مع أنها ذات عرض عادي، بثمانية أو عشرة أقدام أعلى الموقد. فلن يمر، خلال فتحتها، جسم بحجم قطة كبيرة. لما أصبحت استحالة الخروج، بالوسائل المذكورة آنفا، هكذا مطلقة، فقد حصرنا جهة النوافذ. أما نوافذ الغرفة الأمامية فلا يمكن لأحد أن يهرب منها دون ملاحظة الحشد الذي في الشارع. إذن، لابد أن القتلة مروا عبر نوافذ الغرفة الخلفية. والآن، في مواجهة هذه النتيجة الجلية في حال كالتي نحن عليها، فليس دورنا كمفسرين، أن نرفضها بسبب من الاستحالات الظاهرية. فلم يبق أمامنا إلا أن نبرهن على أن هذه الاستحالات الظاهرية، إنما هي، في الحقيقة، ليست كذلك.

«هناك نافذتان في الغرفة. إحداهما مرئية بالكامل لعدم تكدس الاثاث من حولها. أما الجزء الأسفل من الأخرى فإنه يخفى على النظر بواسطة رأس سرير ضخم والذي ألصق به ليغلقها تماما. كانت الأولى مغلقة باحكام من الداخل. وقد قاومت أقصى قوة لأولئك الذين حاولوا رفعها. ثمة ثقب كبير نفذ في ضرفتها جهة اليسار، ومسمار قوي جدا وجد مثبتا هناك، حتى رأسه تقريبا.

وبفحص النافذة الأخرى، فإن مسمارا مشابها يرى مثبتا بنفس الطريقة؛ وأن محاولة كبيرة لرفع الاطار قد فشلت أيضا. لقد كانت الشرطة مقتنعة تماما بأن الخروج لم يكن من تلك الجهات. فقد جرى التفكير بحدوث محاولة كبيرة لاقتلاع المسامير وفتح النوافذ. «كانت فحوصي على نحو ما أكثر تحديدا، وكذلك كان التفسير الذي قدمته توا... وهكذا، فقد أدركت أن كل الاستحالات الظاهرية ينبغي أن يبرهن على أنها ليست كذلك في الحقيقة.

«استمررت بالتفكير هكذا ـــ ومما يترتب: لقد هرب القتلة من واحدة من هاتين النافذتين. ولأن ذلك كذلك، فإنهم لن يتمكنوا من اعادة اغلاق الضرفتين من الداخل، كما وجدتا مغلقتين؛ وهو الاعتبار الذي وضع حدا، عبر بداهته، لتدقيق شرطة هذا الحي. والآن الضرفتان مغلقتان. وعليه فلابد أنهما معدتان للانغلاق ذاتيا. لم يكن هناك مفر من هذه النتيجة. خطوت إلى إطار النافذة المرئية، سحبت المسمار مع بعض الصعوبة، وحاولت رفع الضرفة، فقاومت كل محاولاتي، كما توقعت. الآن عرفت، لابد من ظهور زنبرك مختفي عن الانظار؛ ان تعزيز فكرتي هذا أقنعني أخيرا بصحة فرضياتي، مع أن الغموض مازال يغشى الظروف المصاحبة للمسامير. إن بحثا متأنيا سرعان ما دفع إلى الضوء بالزنبرك الخبيء. قمت بضغطه ولرضاي بهذه النتيجة، تريثت برفع الضرفة.

«أغلقت الآن المسمار وعاينته بانتباه. إن شخصا خرج من هذه النافذة ربما أعاد إغلاقها، فيعلق الزنبرك بالضرفة ـ إلا أن المسمار لايمكن أن يعاد الى وضعه. النتيجة ناصعة، ومرة أخرى يضيق مجال بحثي. إن القاتل لابد وأن يكون قد هرب من النافذة الاخرى. مفترضا، عندها، أن الزنبركين في كل ضرفة متماثلان، كما كان محتملا، ضرورة وجود اختلاف بين المسمارين، أو على الأقل بين طريقتي تثبيتهما. وقوفا على حضن السرير، تطلعت عبر رأسه بدقة إلى اطار النافذة الثانية. وبتمرير يدي خلف الرأس إلى الأسفل، وجدت الزنبرك بسهولة وضغطت عليه، وكما افترضت فقد كان مماثلا لشكل نظيره. عندها تطلعت إلى المسمار، كان قويا كالآخر، وواضح أنه مثبت بنفس الطريقة ـ وغائر إلى ما يقارب أعلى رأسه.

«سوف تقول أنني أصبحت مشوشا؛ لكن، إن فكرت بذلك، فلابد أنك لم تفطن إلى حقيقة الاستقراء. ولاستعارة عبارة فكهة، لم يحدث أن عجزت مرة عن ملاحقة، الطريدة، ولم أفقد الأثر للحظة. ليس من خلل في أي حلقة من السلسلة. لقد تعقبت السر حتى نتيجته القصوى ـ والمسمار كان النتيجة. وأزعم أن له مظهر نظيره في النافذة الأخرى من كل الوجوه؛ سوى أن هذه الحقيقة كانت باطلة تماما (وحاسمة بما قد تبدو عليه) عندما تقارن مع الاعتبار الذي يلغي هنا، في هذه النقطة، الدليل إلى الحل. «لابد من وجود خطأ ما»، أقول، «بخصوص المسمار»، لمسته؛ فانفصل الرأس، مع ما يقارب ربع بوصة من ساقه، بين أصابعي. وبقية الساق كانت في الثقب، حيث كسرت. كان الكسر قديما (لأن حافاته تلبست بالصدأ)، والظاهر أنه، ليثبت، فقد تلقى ضربة بمطرقة، طمرت جزئيا قسما من الرأس في أعلى الضرفة السفلية. اعدت وضع قسم الرأس بعناية في الثلمة من حيث أخذته، ليتم بذلك الشبه الكامل

بـالمسمار ـ ويختفـي الصدع. وبضغـط الـزنبرك، رفعـت الضرفـة بـرقـة بضـع بوصـات؛ فارتفـع الرأس معهـا، مستقرا بثبـات في فجوتـه، أغلقت النـافذة، وعـاد مظهر المسمار كله مرة اخرى كاملا.

«إلى هنا لم يعد اللغز لغزا، لقد فر القاتل من النـافذة المطلة مـن فوق السريـر. وقد سقطت طوعا إثر خروجه (أو ربما أغلقت عـن قصـد)، لتصبـح مغلقـة بـواسطـة الزنبرك؛ وقد كان اختفاء هذا الزنبرك أمرا لم تنتبه إليه الشرطة بسبب من المسمار، ـ وهكذا يعتبر أي بحث اضافي غير مطلوب.

«السـؤال التـالي هـو ذلـك المتصـل باسلوب النزول. بالنسبة لهذه النقطة فقد كنت مسرورا بتطـوافي معك حـول المبنى. كـان هناك عمـود إضـاءة يقع على نحـو خمسة أقدام ونصف مـن الإطار المذكور، ويستحيل من هذا العمود على أي شخص الوصول إلي النافذة ذاتها، بله الحديث عن دخولها. لاحظـت، مع ذلك، أن مصـاريع الطابق الرابع كانت من نوع غريب يدعوه النجارون البـاريسيون «فيرريـدز» وهو نوع نادرا ما يستخدم في الوقت الحاضر، لكنه كثيرا مايرى على الأبنيـة القديمة جدا في ليـون وبـوردو. إنها في شكـل البـاب العـادي (المفـرد وليـس المزدوج)، حيـث يكـون نصفـه السفلي مشغـولا بشبـك مصمت أو ذي فتحات ـ الأمـر الذي يوفر للأيـدي مقابض رائعـة. في المثال الحاضر عرض هذه المصاريع ثلاثة أقدام ونصف بالتمام. عندما أبصرناهما من خلف البيت، كان كلاهما مفتوحين على النصـف ـ مما يعني، أنهما يستقران على زاوية قائمة من الجدار. مـن المحتمـل أن الشرطـة قـد فحصت، كما فعلت تماما، خلفية المسكن؛ لكنها، إن صـح ذلك، عنـد النظر إلى هـذه الفيرريدز ومـدى عرضـهما (وهو مـالابد أن يتم)، لم تلحظ هذا الاتساع ذاته، أو، في كـل الاحـوال، قـد فشلـت في اخـذه بعين الاعتبار المطلـوب. فالواقع، مـا أن أقنعت نفسهـا بعـدم امكـان الخروج مـن هـذا الاتجاه، لجأت على الأرجح، إلى فحص جد متعجل. كان واضحا من النـاحية الثانية، أن مصراع الشباك الذي على رأس السرير، إذا ما دفع تمامـا إلى الخلف تجاه الجدار، فـإنه يصـل في حـدود قـدمين من عمـود الاضـاءة. كما كـان واضحا أيضـا، أنـه بمجهود على درجة كبيرة جدا من النشاط والجرأة، يمكن الدخول خـلال النافذة عن طـريق العمـود. بالـوصـول إلى مسافـة قـدمين ونصـف (نفترض المصراع الآن منفرجا إلى أقصاه) فإن لصا قد تمكن من القبض على الشبـك بقوة. وبـالكف، بعـد ذلك، عن الامساك بالعمود، واضعا قدميه بثقة ازاء الجدار، واثبا بجسارة عنه، فإنه يؤرجـح المصراع كمن يغلقه، فـإذا تخيلنا النـافذة مفتـوحـة في ذلـك الوقـت، فقـد يؤرجح نفسه حتى داخل الغرفة.

أرجو أن تضع في بالك أنني تكلمت عن حركة بـدرجة غير عادية جـدا مما يتطلبه النجـاح في عمـل بمنتهـى الصعـوبـة والخطورة. إن قصدي أن أبين لك أولا، أن هذا الشيء كان من الممكن إنجازه؛ ـ لكنني، ثانيا وعلى الخصوص، أرغب في أن أخلف في وعيك خاصية تلك الرشاقة غير العادية جدا ـ والخارقـة للعادة تقريبا والتـي قد تمكنت من إنجازه.

«سـوف تقول، دون شـك، مستخدمـا لغة القانـون، أنه، لكي أظهر حجتـي، كان على أن أهوّن بدلا من الإصرار على المغالاة في تقـدير الحركـة المطلـوبـة في مثل هـذا العمل. هذه قد تكون الممارسة في القانون، وليـس في العـرف العقلي. إن الحقيقـة المجردة هي قصارى هدفي. وهدفي المباشر

أن أقودك إلى أن تضع بالمجاورة، تلك الحركة غير العادية التي تحدثت عنها الآن، مع ذلك الصوت الغريب جدا، الحاد (أو الخشن) غير المنتظم، والذي لم يتفق شخصان على جنسيته: ولم يمكن أن ترصد مقاطع في نطقه».

مع هذه الكلمات خطر على بالي تصور غامض ونصف مكتمل لمقصد دوبن. لقد بدوت أنني على شفا الادراك، دون مقدرة عليه — لأن الرجال، أحيانا، يجدون أنفسهم على حافة التذكر، دون أن يتمكنوا، في النهاية، من أن يتذكروا. واستمر صديقي في خطابه.

«سوف ترى» قال: «أنني حولت المسألة من وسيلة الخروج الى تلك الخاصة بالدخول. كان أملي أن أوضح فكرة أن كلتيهما تؤديان بنفس الطريقة، في الموضع ذاته. دعنا الآن نعود الى فضاء الغرفة. دعنا نمسح مظاهرها. لقد بعثرت، كما قيل، أدراج الخزانة مع بقاء الكثير من مواد الزينة داخلها. النتيجة هنا شاذة. إنه مجرد تخمين - وسخيف جدا - وليس أكثر. من أين لنا أن نعرف أن المواد الموجودة في الأدراج لم تكن كل ما كانت تحتويه تلك الأدراج أصلا؟ فقد عاشت السيدة ل، أسبنائي وابنتها حياة عزلة دائمة - لم تلتقيا بضيف - نادرتا الخروج — وقليلا ما عمدتا الى تغييرات الملابس المتعددة، وتلك التي وجدت كانت على الأقل من الجودة بحيث يستبعد أن تقتنى من قبل تينك السيدتين. وإذا كان لص قد أخذ أي شيء، فلم لم يأخذ الأفضل - لم لم يأخذ الكل؟ وبكلمة، لم أهمل أربعة آلاف فرنك ذهبا ليرهق نفسه بحزمة من الملاءات؟ لقد أهمل الذهب. جميع المبلغ المذكور، تقريبا، من قبل السيد مينيو المصرفي، فقد عثر عليه، بأكياس، على الأرض. ولهذا أتمنى أن تسقط من أفكارك فكرة الدافع الحمقاء، وقد تولدت في أذهان الشرطة عن تلك الجزئية من الدليل، والتي تتحدث عن مبلغ تم توصيله إلى باب البيت، إن مصادفات تفوق هذه عشر مرات (توصيل المبلغ، وارتكاب جريمة خلال ثلاثة أيام بحق متلقيه) تحدث لكل منا على مدار الساعة، ودون أن تجتذب — أي ملاحظة خاطفة، المصادفات، على وجه العموم، حجر عثرة عظيم في طريق تلك الطبقة من المفكرين الذين تدربوا من دون إلمام بنظرية الاحتمالات - تلك النظرية التي تدين لها أعظم مقاصد البحث الإنساني سموا، بفضل أمثلة إيضاحاتها السامية العظمى. في المثال الحاضر، لو أن الذهب قد اختفى، فإن واقعة توصيله بثلاثة أيام سابقة ستشكل شيئا ما أكثر من مصادفة. ولأصبحت معززة لفكرة الدافع هذه. لكن، إن كان علينا أن نفترض الذهب دافعا لهذا العنف، وتحت الظروف الحقيقية لهذه القضية، فسيلزمنا أيضا أن نتخيل القاتل على أنه أحمق شديد الارتباك بحيث يتخلى عن الذهب ودافعه معا. ولكي نمعن النظر بهذه الجريمة خاصة، سنضع الآن، في اعتبارنا، النقاط التي أثرت انتباهك إليها — الصوت الغريب، الرشاقة غير العادية، وغياب الدافع المثير لجريمة استثنائية في بشاعتها، كهذه. هنا امرأة خنقت حتى الموت بقوة اليد، وحشرت إلى أعلى المدخنة ورأسها إلى الأسفل. إن القتلة العاديين لا يلجأون إلى مثل هذا الأسلوب في القتل. وإن هم فعلوا ذلك، فلا أقل من أن يتخلصوا من القتيل. بالطريقة التي حشرت بها الجثة الى اعلى المدخنة، سوف تعترف بأن هناك شيئا ما مفرط الشذوذ، شيئا ما يتعارض كلية مع أفكارنا

الاعتيادية عن السلوك الإنساني، حتى عندما نفترض الجناة كأكثر الرجال فسادا. وفكر، أيضا، إلى أي حد عظيم كانت عليه تلك القوة، والتي تمكنت من قسر الجسد على أن ينحشر عاليا في فتحة كتلك، بحيث أن قوة مؤتلفة من عدة أشخاص كانت بالكاد كافية لسحبه إلى أسفل!

«وانظر، الآن، إلى دلالات أخرى لفعل قوة هي أكثر أعجوبة. على الموقد هناك خصل كثيفة ـ خصل كثيفة جدا ـ لشعر آدمي رمادي. وتلك قد انتزعت بجذورها. انك لعلى دراية بالقوة العظيمة المطلوبة، وإن كانت لاقتلاع عشرين أو ثلاثين شعرة من الرأس معا. لقد رأيت الخصل المذكورة كما رأيتها شخصيا. جذورها (المنظر بشع!) منزوعة مع مزق من فروة الرأس ـ كأمارة مؤكدة لتلك القوة الهائلة التي بذلت لاجتثاث ما يقارب نصف مليون شعرة دفعة واحدة، لم تكن حنجرة السيدة العجوز مقتطعة فقط، وانما الرأس قد فصل نهائيا من الجسد؛ كانت الأداة مجرد موسى. أود أيضا أن تطلع على الضراوة البشعة في هذه الأعمال. أما عن الكدمات على جسد السيدة ل، أسبنائي فلن أتحدث. لقد أعلن السيد دوما ومساعده الكفؤ السيد أتين أنها نتجت عن أداة كليلة، وإلى هذا الحد فإن السيدين كانا مصيبين جدا. لقد أصبح واضحا أن الأداة الكليلة هي أحجار البلاط في الفناء حيث سقطت الضحية من النافذة المطلة من على السرير. هذه الفكرة، بقدر ما قد تبدو عليه من بساطة الآن، أفلتت من ادراك الشرطة لنفس السبب الذي جعل اتساع المصاريع يفلت منها ـ إذ أن مسألة المسامير، قد ختمت على بصيرتها تماما، حيال امكانية فتح النوافذ في أي وقت على الاطلاق.

«وإذا كنت الآن، اضافة لكل هذه الأشياء، قد فكرت مليا بفوضى الشقة الشاذ، فقد ذهبنا بعيدا كي نجمع الأفكار عن خفة حركة صاعقة، قوة خارقة، ضراوة وحشية، مجزرة بلا دافع، بشاعة مرعبة غريبة غرابة مطلقة عما هو إنساني، وصوت لم تألف نغمته آذان رجال من أمم شتى، مجرد من أية خصائص أو مقاطع ذكية. وبعد فما النتيجة التي ستعقب ذلك؟ وأي إنطباع تركته على مخيلتك؟».

ما أن سألني دوبن السؤال، حتى شعرت بقشعريرة في بدني. قلت «رجل مجنون، الذي قام بهذه الفعلة ـ معتوه ما مفترس، هرب من مصحة «سانتي المجاورة». واجابني، «لعدة اعتبارات، فإن فكرتك ليست بعيدة. لكن أصوات المجانين، حتى في أكثر نوباتهم هياجا، لم تكن لتتطابق مع ذلك الصوت الغريب الذي سمع من فوق السلالم. المجانين ينتمونَ إلى أمة ما، ولغتهم على أية حال، متماثلة في كلماتها، وتتمتع دائما بتماثل في مقاطعها. وفضلا عن ذلك، فإن شعر المجنون لا يشابه ما في يدي الآن. لقد استخلصت هذه الخصلة الصغيرة من قبضة السيدة لـ، أسبنائي المطبقة عليها بقوة. أخبرني ما الذي يمكنك أن تقول عنها».

قلت، وأنا فاقد لرباطة جأشي تماما، «دوبن، إنه لأغرب شعر على الاطلاق ـ إنه ليس بالشعر الآدمي».

فقال: «أنا لم أجزم بذلك، لكن، وقبل أن ننهي هذه النقطة، أود أن تلقي بنظرة على هذا الرسم المبسط الذي تمثله من هذه الورقة. إنه صورة طبق الأصل لما تم وصفه في فقرة واحدة من الشهادة ـ مثل،

كدمات داكنة وخدوش أظافر عميقة، على حنجرة الآنسة ل، أسبنائي، وفي أخرى (عن السيدين دوما وأتين) مثل، سلسلة من البقع المزرقّة، تتجلى عن آثار لأصابع».

«سوف تلاحظ»، استطرد صديقي، فيما نشر الورقة على الطاولة من أمامنا، "هذا الرسم يعطي فكرة لسجل جاهز وكامل. وليس هناك من ملمح ناقص. كل أصبع أبقى على القبضة المرعبة — ربما حتى وفاة الضحية ـ وبواسطتها غرس نفسه في الرقبة. حاول الآن، أن تضع جميع أصابعك، في نفس الوقت، على الآثار المتتالية كما تراها."

وقمت بالمحاولة دونما اقتناع.

فقال، "لعلنا لا نعطي لهذه المسألة المعالجة المطلوبة، فالورقة منشورة على سطح مستو، بينما حنجرة الإنسان اسطوانية، هذا قضيب خشبي وقطره يماثل تقريبا الحنجرة. لف الرسم من حوله، ومحاولة التجربة مرة أخرى".

وكررت التجربة، بيد أن الصعوبة أضحت أكثر جلاءا مما سبق، فقلت له، "ليست ـ هذه ـ بآثار ليد آدمية".

فعقب دوبن، "اقرأ الآن هذه الفقرة من كوفيير".

لقد كان بيانا تشريحيا دقيقا، ووصفيا على الأخص لأورانج أو تانج، أسمر مصفر، من جزر الهند الشرقية. القامة العملاقة، القوة والنشاط الهائلان، الضراوة الوحشية، إضافة إلى ميول التقليد لدى هذه الثدييات المعروفة جيدا لدى الجميع. هنا أدركت على التو منتهى الفظاعة في هذه المقتلة.

"إن وصف البراثن"، قلت، حالما أنهيت القراءة" مطابق جدا لهذا الرسم. ولا أرى أي حيوان غير الأورانج أو تانج، من الأنواع المذكورة هنا، يمكن أن يترك آثارا للخدوش، كما تمثلتها. هذه الخصلة المصفرة، أيضا، مماثلة لصفة حيوان كوفيير. لكنني لم أتمكن من فهم خصوصيات هذا اللغز المخيف. إلى جانب ذلك، كان هنالك صوتان سمعا في حالة شجار، وأحدهما كان دونما جدال صوتا لفرنسي.

"حقيقة، وسوف تتذكر تعبيرا قد أجمع عليه تقريبا، في الإفادات، بشأن هذا الصوت، التعبير، يا إلهي، والذي شخصه، خلال تلك الظروف، بدقة أحد الشهود مونتاني بائع الحلوى، كتعبير عن الاحتجاج أو التعنيف.

وبناءا على هاتين الكلمتين، إذن، أقمت آمالي وإلى حد بعيد لحل هذا اللغز حلا شاملا. كان الفرنسي على علم بالجريمة. وإنه من الممكن ـ والحقيقة أنه أكثر كثيرا من المحتمل ـ أن يكون بريئا من الضلوع في العملية الدموية التي تمت. لعل الأورانج أو تانج قد هرب منه، ولعله قد لحق به إلى الشقة، لكن، تحت ظروف الهياج التي تلت، لم يتمكن أبدا من القبض عليه. ومازال مطلق السراح. سوف لن أتابع هذه التخمينات ـ إذ ليس لي الحق أن أطلق عليها أكثر من ذلك ـ وحيث أن ظلال الفكر التي بنيت عليها هي بالكاد ذات عمق كاف لتصبح مدركة عقليا من جانبي، وحيث لا أستطيع أن أزعم بأنني سأجعلها معقولة بالنسبة لفهم الآخرين، سوف نسميها تخمينات، إذن، وهكذا سنتحدث عنها، وإذا كان الفرنسي المذكور حقيقة، كما افترض، بريئا من هذه البشاعة، فإن هذا الإعلان، الذي تركته ليلة البارحة. لدى عودتنا إلى البيت، في مكتب لي موند (صحيفة معنية بشؤون التحميل، وكثيرا ما يطلبها البحارة)

سوف يأتي به إلى مكاننا".

"اصطياد ـ في غابة بولونيا، في الصباح المبكر من الـ ـــ جاري. (صبيحة يوم الجريمة)، أورانج أوتانج كبير جدا ذو لون مصفر، من نوع البورنين، يمكن لصاحبه (والذي من المؤكد أنه بحار، يتبع سفينة مالطية) أن يستعيد الحيوان، بناء على وصفه له وصفا مرضيا، ودفع مصاريف ضئيلة ناشئة عن اصطياده وحفظه.

الاتصال على الرقم .... شارع ...... ، فوبورغ القديس جرمان ـ الدور الثالث."

وتساءلت، "كيف أمكنك معرفة، أن الرجل بحار، ويتبع سفينة مالطية".

"لم أعرف ذلك"، وقال، "ولست متأكدا منه. مع ذلك، هاهنا قطعة شريط صغيرة، والتي من شكلها ومظهرها الدهني، تبدو أنها استخدمت في ربط الشعر لواحدة من تلك الضفائر الطويلة التي يتفنن بها البحارة. بالإضافة إلى أن هذه العقدة مع أخريات عددها قليل مما يستطيع البحارة ربطها، كما أنها مميزة لدى المالطيين. التقطت الشريط عن أسفل عمود الإضاءة. وهو من غير الممكن أن يخص أيا من الفقيدتين. الآن، وبعد هذا، فإن كنت مخطئا في استنتاجي حول هذا الشريط، بأن الفرنسي بحار ويتبع سفينة مالطية، فيبقى أنني لم اجترح أي ضرر بما قلته في الإعلان. إن كنت مخطئا فسيفترض وحسب، أنني توهمت لبعض الأسباب، التي لن يتجشم مشقة البحث فيها. لكن إن كنت محقا، فإن نقطة ثمينة قد أحرزت. ولعلمه بالجريمة مع براءته منها، فمن الطبيعي أن الفرنسي سيتردد بالتجاوب مع الإعلان ـــ والمطالبة بالأورانج أوتانج. وسيفكر على هذا النحو: أنا بريء، أنا فقير، والأورانج أوتانج ذو قيمة عالية ـ وهو في حد ذاته ثروة بالنسبة لشخص في مثل ظروفي ـ فلم أفقده لمخاوف من الخطر تافهة، ها هوذا، في قبضتي. لقد وجد في غابة بولونيا ـــ على مسافة كبيرة من مسرح تلك المجزرة. كيف يمكن الشك أولا بحيوان بهيم أنه قام بتلك الواقعة. كانت الشرطة محتارة ـــ وأخفقت في إيجاد أدنى دليل. وحتى في حال توصلها للحيوان، فإن من المستحيل أن تثبت معرفتي بالجريمة، أو أن تثبت إدانتي بسبب تلك المعرفة، فوق ذلك أنا معروف. المعلن يسميني صاحب الحيوان. أنا لست متأكدا من أي مدى قد تصل إليه معرفته. فإن تحاشيت إدعاء ملكية على هذا القدر من القيمة، والمعروفة بأنني صاحبها، فسأجعل من الحيوان، على الأقل، عرضة للاشتباه. وليس في خطتي أن أشد الانتباه لا لي ولا إلى الحيوان. سوف أجيب على الإعلان، وأحصل على الأورانج أوتانج، واحتفظ به قريبا، حتى تنتهي هذه المسألة.

في هذه اللحظة سمعنا خطوة على السلالم.

فقال دوبن، "كن مستعدا بمسدساتك، لكن دون استخدامها أو إظهارها حتى إشارة مني".

لقد تُرك باب البيت الأمامي مفتوحا، ودخل الزائر دون دق الجرس، وتقدم عدة خطوات في بيت السلم. لكنه الآن يبدو مترددا، إننا نسمعه ينزل. كان دوبن يتحرك بسرعة إلى الباب، عندما سمعناه مرة أخرى يأتي إلى أعلى. ولم يرجع مرة أخرى، وإنما خطا بتصميم إلى أعلى، وطرق باب شقتنا.

"إدخل"، قال دوبن، بصوت ودي مبتهج.

ودخل رجل، كان بحارا، ويبدو عليه ـ

الطول والمتانة، شخص له بنية عضلية، بسيماء ذي تعابير شيطانية جريئة واضحة، وعلى العموم أقرب للجاذبية. وقد لوحت الشمس وجهه إلى حد كبير، يختفي أكثر من نصفه تحت سبال، وشاربين.

كان بحوزته هراوة عظيمة من شجر البلوط، وإن بدا من ناحية أخرى غير مسلح. إنحنى إلى الأمام، محييا إيانا تحية المساء، بلهجة فرنسية، والتي مع كونها فجة إلى حد ما، فلا زالت تنبىء بما يكفي عن أصل باريسي.

فقال دوين، "إجلس يا صديقي، أعتقد أنك تقصدنا من أجل الأورانج أوتانج. أقسم، أنني أكاد أحسدك، على ملكيته ما أروعه، لاشك أنه حيوان ثمين جدا. كم تقدر له من العمر؟".

تنفس البحار الصعداء، ونم مظهره عن التحرر من عبء ثقيل، فأجاب بعدها بلهجة واثقة: "أنى لي أن أعرف ـ لكنه لا يمكن أن يكون أكثر من أربع أو خمس سنوات. أتحتفظ به هنا؟"

"أوه. كلا، ليس لدينا الاستعداد لحفظه هنا. إنه في اسطبل العربات في شارع دوبورج، بالقرب منا. بإمكانك أن تأخذه في الصباح، وأنت مستعد بالطبع للتعرف عليه؟".

"كن على ثقة يا سيدي".

فقال دوين، "سوف استاء لمفارقته".

"لن أرضى أن تكون كل هذه المشقة بلا مقابل، يا سيدي". أكد الرجل، "لا أظن ذلك، إنني على استعداد تام لدفع مكافأة عن العثور على الحيوان — وذلك يعني، أي شيء في حدود المعقول".

"حسنا"، أجاب صديقي، "هذا أمر منصف جدا، كن على ثقة. دعني أفكر! ـ ماذا سأختار؟ أوه. سأقول لك. مكافأتي ستكون هذه. سوف تعطيني كل ما في مقدورك من معلومات عن تلك الجرائم في شارع مارجو".

قال دوين الكلمات الأخيرة بنبرة خافتة جدا، وبهدوء تام. وبنفس الهدوء أيضا، مضى تجاه الباب، فأقفله ووضع المفتاح في جيبه. سحب المسدس من حزامه ووضعه على الطاولة دون أدنى عصبية.

إحمر وجه البحار كما لو كان يعاني من اختناق، إنحنى على قدمه واختطف هرواته، لكن في اللحظة التالية تهالك في كرسيه، مرتجفا بعنف، يعتريه سيماء الموت ذاته. لم يتفوه بكلمة ـ لقد أشفقت عليه من أعماق قلبي.

فقال دوين، بلهجة لطيفة، "يا صديقي، إنك تستثير نفسك دونما داع ـ في الحقيقة. نحن لا نضمر لك الأذى أيا كان. أعاهدك بشرفي كرجل، وكفرنسي، بأننا لا ننوي إيذائك، أنا أعرف تماما أنك بريء من بشاعات شارع مارجو. ولن يجدي، مع ذلك الإنكار بأنك ضالع فيها إلى حد ما. مما سبق وقلته، فلابد أن تعرف بأن لدي وسائلي في المعرفة حول هذه القضية ـ وسائل لا يمكن أن تحلم بها أبدا. والآن فإن الأمر على هذا النحو. إنك لم تفعل شيئا كان بإمكانك تحاشيه ـ أي شيء، بالتأكيد، مما يجعلك ملوما. حتى أنك لست مهتما بالسرقة، لما كان ممكنا أن تسرق وتفلت من العقاب. ليس لديك ما تخفيه. ليس لديك سبب للمواربة. في المقابل، أنت ملتزم بكل مبادىء الشرف أن تقر بكل ما تعرف. فثمة رجل بريء مسجون الآن، ومتهم بنفس الجريمة التي يمكنك أن تعيّن الفاعل فيها".

استعاد البحار حضوره الذهني، بدرجة عالية، لكن شجاعته الأصلية في التحمل كانت قد تلاشت.

"فلتعني يا إلهي!" قال ذلك بعد لحظة صمت، "سوف أخبرك بكل شيء أعرفه عن هذه المسألة، ـ لكني لا أتوقع أن تصدق نصف ذلك ـ وأزعم ـ أنني سأكون أحمق في الحقيقة إن توقعت. يبقى أنني بريء، وسوف أجلو عن صدري كل ما يثقله، وإن مت في سبيله.

وكان هذا ما قد رواه بالفعل، لقد قام مؤخرا برحلة إلى الأرخبيل الهندي، وقد كوّن فريقا من المجموعة الأصلية، رسى في بورنيو، ومضى إلى الداخل في رحلة للتنزه. ولقد اصطاد ورفيق له الأورانج أوتانج. وبموت الرفيق، استحال الحيوان ملكية خالصة له. بعد صعوبات عظيمة بسبب ضراوة صيده العنيد أثناء الرحلة إلى الوطن، نجح أخيرا في إيوائه بأمان في مسكنه الخاص في باريس، حيث أبقاه معزولا بعناية، لكي لا يجتذب إلى نفسه فضول جيرانه المزعج، وإلى أن يشفى من جرح في قدمه حدث له من شظية على ظهر سفينة. وكان قصارى غايته أن يبيعه.

وبالعودة إلى البيت من حفلة سمر لبعض البحارة ليلا، أو بالأحرى صباح الجريمة، وجد الحيوان يشغل غرفة نومه الخاصة، حيث انفلت من حجرة صغيرة مجاورة، والتي يفترض أن تكون، كما ظن، منطقة مأمونه. كان يجلس قبالة مرآة، والموسى بيده مغطى كليا بالرغوة، محاولا القيام بالحلاقة ومما لا شك فيه أنه كان يراقب سيده فيما سبق من خلال ثقب مفتاح الحجرة. لقد إرتج على الرجل للحظات ولم يدر ما يفعل، لرؤية سلاح بهذه الخطورة في حوزة حيوان ضار جدا، وقادر على استخدامه بكفاءة. لقد كان معتادا، مع ذلك، على تهدئة المخلوق، حتى في أعنف أمزجته باستخدام السوط، وهو ما سيلجأ إليه الآن. ولدى رؤيته، انطلق الأورانج أوتانج في الحال عبر باب الشقة إلى أسفل السلالم ومن ثم عبر النافذة المفتوحة لسوء الحظ، إلى الشارع.

وتابعه الفرنسي بيأس، فالقرد، والموسى مازال في يده يتوقف أحيانا للتطلع إلى الخلف والإيماء لمطارده، حتى يكاد الأخير أن يتمكن منه. عندئذ ينفلت مرة أخرى. وعلى هذه الحال استمرت المطاردة زمنا طويلا، كانت الشوارع هادئة هدوءا شديدا، إذ كانت تقترب من الثالثة صباحا، وبالمرور من زقاق خلف شارع مارجو، شد انتباه الهارب وميض ضوء من نافذة شقة السيدة ل، أسبنائي المفتوحة، في الطابق الرابع من بيتها. وباندفاعة إلى المبنى، لاحظ عمود الإضاءة، فتسلق إلى أعلى بخفة لا تصدق، أمسك بالمصراع، الذي كان مردودا نهائيا بملاصقة الجدار، وخطر بواسطته مباشرة من فوق رأس السرير. كان هذا العمل الفذ لم يستغرق الدقيقة. وبدخول الأورانج أوتانج إلى الغرفة دفع المصراع لينفتح مجددا.

كان البحار، فرحا ومحتارا، في نفس الوقت، وكانت لديه آمال كبيرة في إعادة القبض حالا، على البهيم، حيث يصعب عليه الهروب من الفخ الذي أوقع نفسه فيه، إلا بواسطة العمود، حيث يمكن أن يواجه لدى نزوله. من الجانب الآخر، كان هناك سبب كبير للقلق لما يمكن أن يفعله في البيت، هذا الخاطر الأخير دفع الرجل بالحاح لمتابعة الهارب. وكان تسلق عمود الإضاءة دونما صعوبة، وخصوصا بالنسب لبحار، لكن، بوصوله إلى مستوى ارتفاع النافذة، والتي تقع على مبعدة من يساره، توقف تقدمه، وكان أكثر ما يمكن احرازه أن يشرئب عاليا للتمكن من نظرة خاطفة على داخل الغرفة. وبتلك النظرة

أوشك على السقوط من موقعه بسبب رعب هائل.

في هذا الآن، كانت تلك الإستغاثات التي احتدمت مرعبة أثناء الليل، والتي روعت نزلاء شارع مارجو في منامهم. كان من الواضح أن السيدة ل. أسبنائي وابنتها منشغلتان، فيما ارتدتا ثياب النوم، بترتيب بعض الأوراق في الخزانة الحديدية سالفة الذكر، التي دفعت على عجلاتها إلى وسط الغرفة. كانت مفتوحة، تنتشر محتوياتها على الأرضية حولها. لابد أن الضحيتين كانتا تجلسان وظهراهما إزاء النافذة، ولعل من المحتمل أنه منذ اللحظة التي مرت بين دخول الوحش واستغاثتهما لم تشعرا به عندها. وقد عزتا اصطفاق المصاريع بالطبع إلى أثر الرياح.

في اللحظة التي تطلع فيها البحار إلى الداخل، كان الحيوان العملاق يمسك بالسيدة ل. أسبنائي من شعرها (والذي كان منسدلا، حيث كانت تمشطه) وأخذ يلوح بالموسى في وجهها، مقلدا حركات الحلاق. قبعت البنت منكفئة دونما حراك، وتلاشت قواها. وكان لصراخ العجوز ومقاومتها (أثناء اقتلاع الشعر من رأسها) الأثر في تغيير مسلك الأورانج الذي كان سلميا على الأرجح إلى الغضب، وبضربة حاسمة من ذراعه القوي احتز رأسها تقريبا من جسمها. فاشعل مرأى الدماء غضبه إلى حال من السعار، فأخذ يصر على أنيابه، ويرسل الشرر من عينيه، ليقفز على جسد الفتاة، ويغرز براثنه في حنجرتها، مبقيا قبضته حتى هلكت. وقعت نظراته الوحشية والمتقلبة في هذه اللحظة على رأس السرير، حيث يكاد أن يرى وجه سيده من فوقه متشنجا من الرعب. لقد استحال العنف البالغ للحيوان، والذي دونما ريب مازال - يحمل ذكرى السوط المفزع، إلى خوف. ولشعوره بدنو العقاب، بدا ميالا لاخفاء آثاره الدامية، أخذ يثب داخل الغرفة بنوبة من هياج عصبي، مبعثرا وكاسرا أثاثها كلما تحرك وساحبا الفراش من السرير. في الختام، أمسك أولا بجثة الفتاة وحشرها في المدخنة، كما وجدت. بعد ذلك جثة العجوز والتي قذف بها حالا وبتهور من النافذة.

وحالما توجه القرد إلى النافذة بحمله المشوه، انكمش البحار صوب العمود، وانزلق عليه إلى الأسفل بدلا من التسلق، مسرعا في الحال إلى بيته ـ مستفظعا ما آلت إليه المجزرة، راضيا في رعبه، باطراح كل همومه حول مصير الأورانج أوتانج. الكلمات التي سمعت من قبل المجموعة على السلالم كانت هتافات الفرنسي من الذعر والفزع، مضاف إليها بربرة الحيوان الوحشية.

أكاد لا أجد ما أضيفه، فلابد أن الأورانج أوتانج قد هرب من الغرفة عن طريق العمود، قبل اقتحام الباب. ولابد أنه أغلق النافذة بعد مروره منها. ولقد تم اصطياده من قبل صاحبه لاحقا، وحصل في مقابله على مبلغ كبير من حديقة النباتات، وقد اطلق سراح لي بون حالا بعد روايتنا للظروف (مع بعض التعليقات من دوبن) في مكتب مدير الشرطة.

هذا الموظف، على أية حال ميال إلى صديقي، لم يستطع أن يخفي تماما كدره في منعطف ما آلت إليه الحوادث، كما كان مسرورا للمشاركة بسخرية أو بأخرى حول حصافة أي شخص يهتم بشؤونه الخاصة.

" دعه يتكلم "، قال دوبن ذلك معتقدا بعدم ضرورة الرد" دعه يتحدث،

سيخفف من أعباء ضميره، إنني راض عن هزيمته في عقر داره. مع ذلك ففي اعتقاده، أن إخفاقه في حل اللغز، ليس مدعاة للدهشة بأي حال، وذلك في الحقيقة لأن صاحبنا المدير، بطريقة ما، بارع جدا في التظاهر بعمق التفكير. فمن حكمته لا وجود للمدق في الزهرة، فهي بأجمعها رأس دونما جسد، كصور الإلهة لافيرنا ـ أو، في أحسن الأحوال، كلها رأس وأكتاف، مثل سمك القدّ. لكنه مع كل ذلك مخلوق ظريف. إنني معجب به لطابعه الفريد في المرح، والذي أحرز بوساطته سمعة لابداعه... أقصد الطريقة التي تجبره أن ينكر الموجود ويفسر العدم" !*

*روسو. رواية إلواز

نجـم أزرق بعيـد..

● سهيل الشعار

-١-

منذ أيام قليلة أمطرت السماء بجنون.. كأنها أصيبت بنوبة هيستيريا، فقررت فورا شراء حذاء جديد، بسبب وجود بعض الثقوب في حذائي البالي.

حينما وصلتُ إلى محل لبيع الأحذية كانت جواربي قد تبللت تماما بمطر سريع، مضطرب.

-٢-

فيما بعد اكتشفت أن حذائي الجديد ضيق. بدأ يذكرني بهذا العالم ويزيد آلامي ومعاناتي.. وقد فشلت جميع محاولاتي الجادة في إيجاد طريقة ما لتوسيع هذا الحذاء اللعين.

خمسمائة ليرة خسارتي مع هذا الحذاء المشؤوم «شو هالمشكلة ياناس».

-٣-

سألتقي غدا، حوالي الساعة العاشرة صباحا بفتاة لا أعرفها، اتصلت بي وقالت إنها

تريد رؤيتي لأمر ضروري، يتعلق بمستقبلي من أيـن حصلت على رقم هاتفي في العمل؟ فأجابت بأنها ستقول لي بعد اللقاء.

طوال الليل وأنـا أحضر نفسي لهذا اللقاء، وأحسب ألف حساب وبالطبـع لم أنس أبدا حذائي، والتفكير بطريقة ما لتوسيعه.

-٤-

كان الليـل مليء بنجوم زرقـاء مضيئة، ورأيـت لأول مرة، منـذ عدة سنـوات نجمي الأزرق الكبير، وقد ازداد بريقا وتوهجا.

- آه.. لقد عاد..

تقول جدتي:

«إن لكل إنسـان نجم في هذه السماء الواسعة، والنجوم بعدد سكان الأرض، لا تنقص ولا تزيد والنجم يختفي بموت صاحبه..».

لكن نجمي اختفى ذات مســاء، ولم أمت، وها هو يعود اليوم، لو كـانت جدتي الطيبة لاتزال على قيـد الحياة لأقنعتها بأن الشطـر الأخير من نظريتها في الفلـك غير صحيح.. بدليل اختفاء نجمي الأزرق وبقائي على قيد الحياة..

-٥-

كنتُ أحـب نجمي الأزرق كثيرا وأفكّر به أثنـاء النهار، وأنتظره بحب وشــوق ورغبة قوية متجددة..

- إنه أنا..

ومن الطبيعي أن يحب المرء نفسه - ولو قليلا -

لكنه عنـدما اختفى فجأة مـن سماء المدينة أحسست بشيء ينكسر بـداخلي ويتحطم.. وبمرارة قاسية وبموت أملي واستمراري في هذه الدنيا.

لكنه ها هوذا يعود، وها هو الحب ينبت في قلبـي مرة أخرى ويعود الأمل ليزهر فوق أغصان روحي.

كان متـوهجا، ومشعا هـذا المساء، أكثر مـن أي مساء آخـر، فشعرت بفرح غـريب يغمرني، وبحبور عميق يملأ نفسي، ويلامس كياني الداخلي، فأخرج إلى الشرفة بين فترة وأخرى لأنظر إليه، وأتأكد من بقائه.

-٦-

كان الصبـاح ماطرا أيضا، وبـاردا، ارتديت مـلابسي وخرجت.. وفي الطريـق التقيت بجارتنا الحلـوة، فحيتني بشيء من الارتباك والخجل.. لاحظت انها جميلـة أكثر من أي وقت مضـى.. كنجمي الأزرق الكبير، وتمنيـت في تلك اللحظة أن أعـانقها، وأصـارحها

بحبي القـديم الذي يعذبنـي وينهش لحم قلبي.. لكنني خشيـت أن أتأخر عن مـوعدي، فأسرعت...

-٧-

آه.. كم هو ضيّق هذا العالم..

ضيق كحذائي الأسود الجديـد، الذي يأكل في كل خطوة أخطوهـا جزءا من لحمي. في السرفيس فكرت بجارتنا، التي وقعت بحبها منـذ سكنت الحارة. إنها فاتنة حقا، شعرها شديـد السواد، وعيناها رائعتـان، ودبعتان، وفمها ناعـم لذيذ، وهي حسـب اعتقادي - وبناء على الجولات المكـوكية العديـدة التي قمت بها وتسكعـت حول منزلها — تعمل في مصنع للأحذية.

- آه.. لماذا لم أسألها هذا الصباح عن طريقة ما لتوسيع حذائي الضيق اللعين؟ «العمى على هالنهار»..

ربما ستعتبر ذلك نوعا من المزاح والمداعبة، لكنني سـوف أؤكد لها أن ما أقوله حقيقة واقعية، وذلك بعد أن أنزع الحذاء لترى - بأم عينها - ماذا فعل بلحم قدمي!

بعد ذلك، ربما ستفيدني - أفادكم الله - وترشدني إلى طريقة مناسبة تنقذني من هذه الضائقة الحذائية.

ثم ضحكت بيني وبين نفسي، ضحكـة صفراء بائسة، باصقا بحقد، لاعنـا أحذية هذا العالم الضيق..

نزلـت من السرفيس وخطـوت.. عاد الحذاء ليؤلمني، وليـأكل ويلحس لحمـي.. إنني أتقدّم بهدوء وبطء من المكـان الذي حققته لي تلك الفتاة المجهولة التـي اتصلت بالأمس، ألمح هناك صبية حلوة.. واكتشفت بعد لحظات أنها جارتنا..

- «العمـى على هالشغلـة»، ماذا تفعـل هنا؟ «شو هـالفضيحة يـاجماعة؟» وتـذكرت الحذاء..:

آه.. أجل.. ستكون فرصة مناسبة لأسألها عن طريقة ما لتوسيعه.

-٨-

أخطو.. أنا وهي، تحت سماء مليئة بغيوم داكنة، تنذر بالشؤم أمي تمرض كثيرا هذه الأيام، إنها عجوز، تقترب من النهاية كقنديل أوشـك زيته على النفاد تمتد يدي - الطويلة - لتمسك يدهـا الناعمة المؤدبة التي حلمت بها منذ سكنـت الحارة.. قال الطبيب: إن أمي العجوز بحاجة إلى الراحة، والنوم، تركتها هذا الصباح نائمة وخرجت..

ندلف في زقاق ضيّق من أزقة دمشق، بدأت الأشياء الضيقة تذكرني بحذائي الجديد، جدتي أخبرتني ذات ليلـة أن هذه المدينة هي مـن أقدم المدن في هذا العالم. مـاتت جدتي، ومات بعدها عشرات الناس.. وبقيت المدينة حية، خالدة، وستبقى...

أصابعي لاتزال قابضة بلطف على يدها المستسلمة، الحذاء لايزال أيضا يأكل لحمي..

قالت أمي ذات يوم:

«إن الموت حق». وطلبت مني بـألا أبكي عليها حين تـرحل.. اخترعـت كذبـة بيضاء نتيجة لحاجتي الداخلية ورغبتي الشديدة، وأنتم ـ والله يجيرنا من كلمة أنتم ـ تعرفون أن الحاجة أم الاختراع، الكذبة تقول:

إن في الطابق السـادس من هذا البناء الـذي نقف أمامه الآن ــ أنا وهي ـ صـديقا لي، وينبغي علي زيـارته لأننـي مشتاق لـه كثيرا، ندخـل فورا، الـدرج معتم وضيـق ـ آه ـ الحذاء، اللعنة على الأحذية الضيقة، والأماكن الضيقة، وكل ما هو ضيق.

المكان مظلم ـ هذا لصالحي طبعا ـ إنه يشبـه الدرج الذي نزلت عليه عندما زرتُ أحد أصدقائي.

لقد ضبطته الشرطة الأمنية يقبّل حبيبته في مكان عام.. لا أعرف أين بالضبط، لأنه لم يقل لي، فقـط اعترف في قسم التحقيق ـ فـرع الأمن الجنائي ــ بأنه قبّل حبيبتـه نتيجة لإلحاح داخلي شديد، فـزّج في السجن بتهمة الإساءة إلى الأخلاق العامـة، وإفساد عقلية الجيل الجديد.

بصراحة ـ ومـا في أحلى من الصراحة ـ أنـا شخصيا ـ وأعوذ بـالله من كلمة أنـا ـ لم أصدقه، صديقي «وبعرفو».

نصعد.. يصعد الألم من قدمي إلى خلايا رأسي.. يخفق قلبي داخل العتمة، أمد يدي:

هل تعبت؟

ـ أبدا..

هل تعرفين لماذا؟

ـ لماذا؟

ـ لأنك لا تزالين صبية حلوة..

تضحك...

ـ وأنت. هل تعبت..؟

«آه.. تذكرت. الحذاء، أجل، الحذاء اتعبني كثيرا بالأمـس، ولايزال.. الحياة متعبة حقا مع الأشياء الضيقة..

صـدقا. كـانـت أمـي العجوز تتعـب كثيرا بسبـب أعمال المنـزل.. «الطبخ والنفـخ والغسيل والجلي والمسح والتنظيف..» غـرفتنا صغيرة، أسكنها ـ أنا وأمي ــ منذ عدة سنوات.. كـانت أمـي تذهـب دائما إلى الدكـان وإلى الفرن، وإلى بـائع الحليب والغـاز وشركة الكهرباء لدفع «الفاتورة». لكن ذهـابها إلى الشركة توقف منذ عدة أشهر، فقام عمال الشركة بقطع التيار الكهربائي عن غرفتنا، معه حق الطبيب منذ عدة أشهر، فقام عمال الشركة بقطـع التيار الكهـربائي عن غـرفتنا، معـه حق الطبيـب في أن ينصحـها بالراحة والنوم..

أمد يدي مرة أخرى، ترتفع اليـد أكثر، أنسى الألم في قدمي ورأسي وأحلم بنجم أزرق بعيد يضيء حياتي البـائسة، ويكسر ألمي وكآبتي أحسست بدقـات قلبها الصغير تنبض بسرعة تحت أصابعي، أضغط. أضغط أيضا بلطف، تنحدر اليد.. وحين تصل إلى الخصر تئنّ متنهدة:

آه.. آ آه...

-٩-

اليوم فقط، وأنا أنـزل الدرج الضيـق المعتم، صـدقْتُ كـلام رفيقي.. «سمعـتُ وقع خطوات فوق الدرج تقترب، وقبل أن نبتعد عن بعضنا قُبض علينا بالجرم المشهود».

ثلاثة رجال سألوني بحقد:

ـ ماذا تفعلان هنا؟

ردَ أحدهم بلؤم:

سيدي أنا أقول لك: يلعبان عريس وعروس..

ـ أعطنا هويتك وتفضل معنا..

ـ إلى أين؟

ـ إلى جهنم الحمرا، لا تتفلسف علينا؟

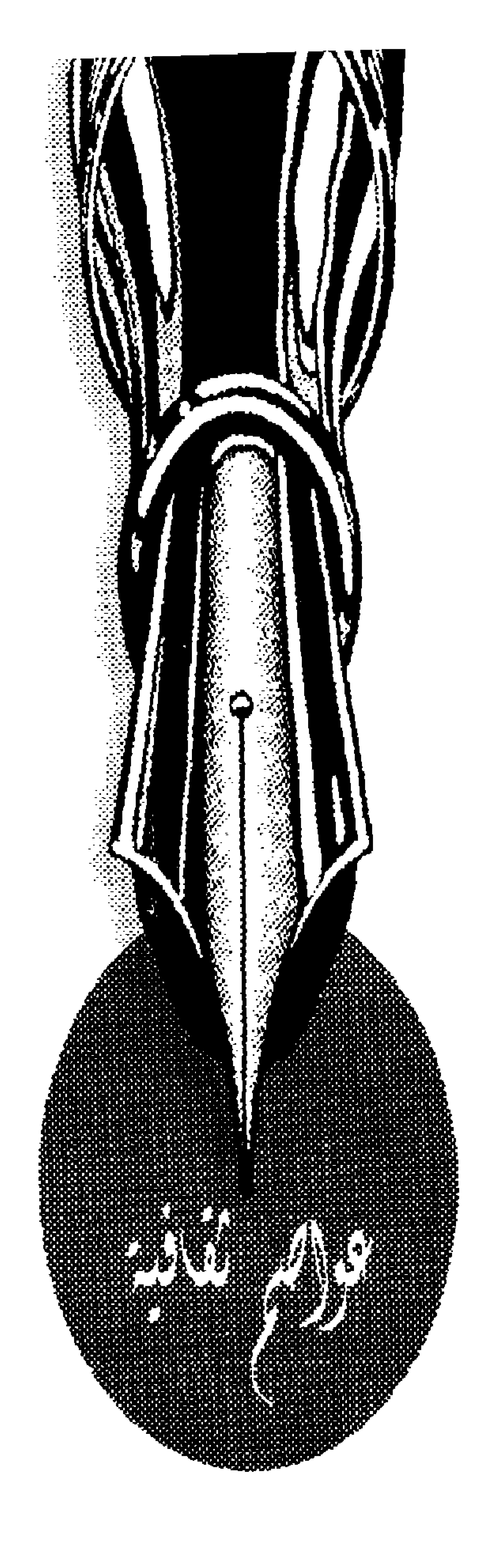
في النظـارة انتابنـي إحساس بـالمرارة واليأس، حـذرني الرجـل الذي يجلـس وراء الطاولـة ـ بعد عدة صفعـات على وجهي ـ بـألا أعيدها مـرة ثانية، وحكم علي بـالسجن الفعلي لمدة تتراوح بين ثلاثة إلى خمسة أيام.

«أمـي مريضـة، ووحيـدة من سيجلـب لها الخبز والبطـاطـا واللبن؟ ومـن سيجلي الصحون ويمسح ويشطف الدرج؟ ويجلب لها الماء ويغسل قدميها؟

-١٠-

بعد ثلاثـة أيام خرجت من السجن، وقـد تعهدت خطيا بألا أقبل الفتيـات في الأماكن العامة.

وفي الشـارع تـذكرت حـذائي.. وغـرفتنـا الصغيرة، وهذا العـالم الضيـق ومحلات ومصـانع الأحـذيـة الجديدة، وداخـل رأسي كـان نجم أزرق كبير، يضيء نفسي ويلتمـع بشدة...



□ **موسكو**	د. أشرف صباغ
□ **المغرب**	صدوق نور الدين
□ **دمـشـق**	علي الكردي

من عروض المهرجان المسرحي التشيخوفي

بيتر شتاين يثير المشاكل في موسكو ويكتشف نموذجا جديدا في «الخال فانيا»

رسالة موسكو
د. أشرف الصباغ

في احدى محاضراته بمسرح «على بوابات نيكيتا» قال المخرج المسرحي الروسي مارك رازوفسكي أن مسرحية «الخال فانيا» هي أعظم مسرحيات أنطون تشيخوف على الاطلاق. ولكي يبرهن رازوفسكي مقولته هذه فهو يعرض مسرحية «الخال فانيا» طوال خمس سنوات ـ وحتى وقتنا هذا ـ ضمن برنامج عروض مسرح «على بوابات نيكيتا». علاوة على ذلك ففي عدد مجلة «الحياة المسرحية» الروسية الذي تم تكريسه لحياة وأعمال مارك رازوفسكي، قام بكتابة مقالة عن هذا الموضوع (انظر مجلة أدب ونقد العدد ١٢٣، وكذلك مجلة الثقافة العالمية العدد٧٣).

الطريف في الأمر فقد صدر مؤخرا في أمريكا (ديسمبر ١٩٩٦م) بالروسية كتابه بعنوان «قراءة في الخال فانيا» في ٢٣٠ صفحة من القطع المتوسط مكرسا فقط للخال فانيا. واختتمه بفصل كامل عن ستانسلافسكي والمدرسة المسرحية النفسية في روسيا. والمجال لا يتسع هنا لعرض محاور وأفكار الكتاب، لأننا في المقام الأول نود الحديث عن عرض «الخال فانيا» للمخرج بيتر شتاين الذي جاء على رأس العروض التشيخوفية في المهرجان المسرحي التشيخوفي العالمي الثاني في موسكو.

عندما عرض بيتر شتاين مسرحية «بستان الكرز» في المهرجان التشيخوفي الأول عام ١٩٩٢م تمكن من اثارة آراء النقاد والصحفيين، واستفزاز الجمهور إلى حد كبير الشيء الذي شتت الجميع

وجعلهم يختلفون في كل صغيرة وكبيرة. وفي هذا المهرجان اقترب منه الجميع بحذر شديد في محاولة للتعامل معه بشكل موضوعي، وعليه فقد ترك النقاد والصحفيون الروس آراءهم المتطرفة على عتبات صحفهم ومجلاتهم ونظروا اليه نظرة جديدة تماما رغم اختلاف الكثيرين معه. ففي عصر «الخال فانيا» تم إسناد دور البطولة إلى الممثل الايطالي روبرتو خيرليتكسي الشيء الذي دفع جميع النقاد، ان لم يكن كلهم، إلى مقارنة هذا الممثل بالممثل الروسي ذي القتب سيرجي بورسكي، وبالممثل المحنى الظهر ميرخولد. وقد علقوا جميعا على هذه المقارنة بأنها مجرد تهكم خفيف لأن الممثل مخالف تماما على مستوى المظهر والتركيبة الجسمانية لبطل تشيخوف ولتصورات الجمهور الروسي الذي تعود دائما على شكل كل من الممثل الروسي سمكتونفسكي والجورجي باسيلاشفيلي. وبالتالي فقد جاءت ضربة شتاين الأولى في اختيار البطل/ الخال فانيا صغير الجسد، ومتوترا وعصبيا، ومحني الظهر. وفي الفصل الثالث من العرض كان قد أصابه الشحوب التام.

كان من الصعب في البداية الاتفاق مع شتاين بشأن الخال فانيا الذي ظهر منذ البداية غاضبا ومتوترا، وبدا مهمشا للغاية، وعلى جميع حركاته وتوجهاته طابع اليأس، حيث توتره وعصبيته ويأسه غير نابعين أساسا من التفاوتات الحادة في مزاجه وحالته النفسية، وليسا من طول فترة ضيافة ــ إقامة ـ البروفيسور سريبرياكوف عنده، وانما من المرض الذي تم تجاهله وأصبح الآن غير قابل للعلاج (ربما من اقباله الشديد والمستمر منذ زمن على تعاطي المورفين الذي ضبطه لديه الدكتور أستروف أكثر من مرة). ان الخال فانيا قد ظهر عند شتاين بمظهر البطل العاشق، وأحيانا بمظهر قاطع الطريق النبيل (عندما يجري وراء البروفيسور بالمسدس ويطلق عليه طلقاته الطائشة)، وفي أحيان أخرى ـ في الفصل الرابع ــ بمظهر الطفل المريض الذي يشعر بأن الجميع قد أهملوه وتركوه وحيدا، ولكنه في كل الأحوال وفي كل الظروف يحتمل جميع عثراته وإخفاقاته عندما يردد «ضاعت الحياة!». ولكن كلما تطورت الأحداث وجدنا أننا نتغلغل بالتدريج في صلب العمل الفني، وفي حياة هذه الضيعة الصغيرة التي تبدو لأول وهلة مملة ومضجرة.

ـ كُلْ يابني...

ـ لا أشعر برغبة..

ـ ربما تريد بعض الفودكا؟

ـ كلا...

ما أجمل البداية في هذه المسرحية! ان بيتر شتاين كعادته يعطي سكتة ـ فرصة للممثلين وللجمهور لكي يعتادوا المسرح والضوء ومن ثم يدخلون بهدوء إلى عالم تشيخوف/شتاين، العالم الروسي/الألماني الايطالي. وبالمناسبة فهنا نرى انعكاسات الضوء تعطي لشعر استروف بريقا فضيا خادعا الشيء الذي يوضح بسهولة أفكار الطبيب. ان الخال فانيا يدخل إلى خشبة المسرح عبر الصالة، ويبدو من النظرة الأولى أنه عجوز جدا على تلك الانفعالات العصبية القوية التي قد أعدها له المخرج. يصعد فانيا إلى خشبة المسرح ليتأبط ذراع الطبيب أستروف مقلدا مشية البروفيسور على سبيل التهكم والاستفزاز، ثم يفرد ذراعيه على شكل جناحين، ولكنه لايستطيع الطيران لأنه بالفعل عجوز جدا

وضعيف جدا. أما ماريا فاسيليفنا ـ أمه ـ قد راحت تدخن سيجارة وراء أخرى بمبسم طويل وهي تطالع بصمت علاقته مع يلينا أندرييفنا، وفي نفس الوقت يتناهى إلى الأسماع صوت تقطيع أوراق مجلاتها الضخمة التي تشتريها بحكم العادة فقط من موسكو. وعندما تراه يلينا أندرييفنا خارجا كالشبح من غرفة الطعام وبيده المرتعشة شمعة، تئن بصوت مجروح... لن يتحقق أي شيء... لن يتحقق أي شيء، وبعد ذلك تتخلص من أحضانه وتجري بعيدا، أما هو فيتعثر، ثم ينهض متجها نحو النافذة ليخرج رأسه بالكامل تحت الرعد والمطر المنهمر بغزارة في الخارج.

في هذا العرض يجب أن ننتبه إلى اللعبة المسرحية الجديدة على تشيخوف وعلى الروس حيث يلعب الخال فانيا فيها دور «المجنون»، ويجب الانتباه جيدا إلى حركات هذا المجنون، وحركات رأسه بالتحديد، الجزء الهام في جسم الانسان، مركز العمليات والتوجيه، وربما مركز العفن في ظل واقع مرهق مثل واقع الخال فانيا. إنه يضع رأسه على الطاولة، يدفن وجهه تماما فيها بعد خروج أستروف بينما تبدأ سونيا حديثها إلى الطعام والخبز وزجاجة الفودكا وكأنها تتحدث إلى استروف نفسه، الذي ترك كل شيء وخرج ممسدا شاربه وعلى وجهه ملامح صياد أريب استطاع بطلقة واحدة أن يصيب قلب الفتاة المسكينة. وفي نهاية العرض، بدلا من إسدال الستار لإنهاء اللعبة المسرحية وانهاء العرض بالكامل، نرى عامل المسرح يصعد في هدوء شديد إلى الخشبة ليطفيء شمعة مشتعلة ولمبة كيروسين لينهي هو ذلك العرض.

ان كل ماذكرناه آنفا يدفعنا للنظر إلى بيتر شتاين بشكل مغاير تماما لما كان عليه في السابق، وأن نرى فيه ذلك الكاتب، والقارىء المتفحص المهتم بالنصوص المسرحية التشيخوفية على الرغم من أن ذلك يعتبر بالنسبة للألمان عاطفية زائدة. ففي هذا العرض نلاحظ رصده الدقيق لجميع تفاصيل الحياة وتياراتها وصيروراتها. وما يخص التفاصيل هنا هي تلك المشاعر والأحاسيس والأصوات والحالات النفسية والأمزجة متغلغلة وممتزجة ببعضها البعض ثم خروجها الحاد الذي يشبه التيار الكهربائي عالي التردد. إضافة إلى تلك الصراعات الدرامية والصدامات المفاجئة التي تصنع في مجملها حدثا مسرحيا تشيخوفيا مميزا رغم ما في ذلك من خلافات على مدى قرن كامل. ان بيتر شتاين أثبت في هذا العرض أنه لايزال فوق القمة التشيخوفية كما كان دائما، ولايوجد هناك من يقف إلى جواره حتى الآن.

في هذا الاستعراض السريع لمسرحية بيتر شتاين لم أكن أود التضخيم في قدراته الإخراجية، ولكن للأسف الشديد فقد جرت أثناء المهرجان بعض الأمور المؤسفة من جانب بعض المخرجين والنقاد، ولحسن الحظ أنها كانت في مجملها أحاديث متفرقة في الظلام. فقد ردد البعض أن شتاين جاء إلى موسكو ليطلق بالوناته الفارغة في الهواء، وأعيرته الطائشة كما أطلقها منذ عدة أعوام بعرض «بستان الكرز»، وأنه يكرر نفسه... إلى آخر تلك الحملات المسعورة التي تشبه بعضها البعض في بلاد عديدة مختلفة. ولكن الرصد المتأني للعرض أكد للجميع أن اللعبة المسرحية قد جاءت بمهارة وحذق شديدين، وبصنعة قلما تتوافر لدى أحد، حيث تمكن المخرج الألماني والفريق الإيطالي والنص الروسي

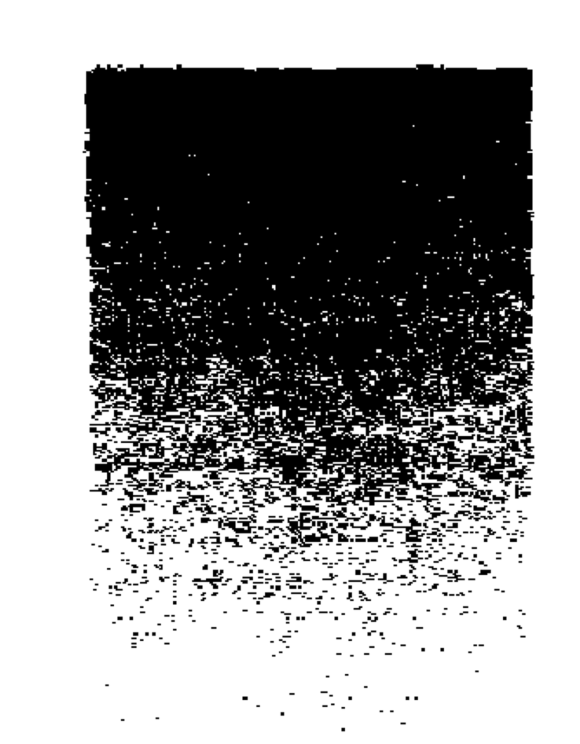
أن يشكلوا جميعا بانوراما هزت الواقع الثقافي الروسي الذي صار أشبه بالواقع الثقافي لبلدان ما يسمى بالعالم الثالث.

إن بيتر شتاين لايزال مستمرا في زلزلة الحقيقة نفسها بكل تفاصيلها شاء النقاد والجمهور أم أبوا، أو حتى شاء تشيخوف نفسه أم لم يشأ. ففي الفصل الأول نرى الرعود تتجول وتعربد بدون كابح ولا جامح. وفي الفصل الثاني ينهمر المطر بغزارة خارج البيت، ومن النافذة تومض البروق لدرجة أن آثار الجدري على وجه الطبيب أستروف تظهر تماما للجمهور حتى الصف الأخير. إن بيتر شتاين يسلط الضوء على جميع الأمراض والكوارث المعاصرة، ويطلق رعوده وبروقه وأمطاره ليهز ويزلزل الكم الهائل من العفن المتواري خلف أقنعة التقدم العلمي، وفي الرؤوس والأبدان. فعندما يطلق الخال فانيا رصاصاته على البروفيسور سريبرياكوف، تتهشم الفازة الجميلة وتتناثر الورود الرائعة التي حملها هو بنفسه، وبالطبع لم يصب البروفيسور بخدش واحد، ولكن الخال فانيا هو الذي أصيب في كل شيء. وعموما فليس هذا هو المهم، إنما الأهم في هذا العرض هو الانصهار التام والذوبان الكامل في الشاعرية والانفعال، في التأثر وفي تلك القدرة على تجريف، إن جاز التعبير، الحالات النفسية المتشعبة والغائرة والمتضاربة بحدة، وإمكانية التغلغل بانسجام وهارمونية في مجرى الحدث رغم المعاناة والعذاب، والتدقيق المستمر في تناول التفاصيل التي تضفي عمقا أو بعدا استراتيجيا لمجمل العمل الفني. كل ذلك لم يدفع اطلاقا بالملل إلى الجمهور الذي ظل جالسا أربع ساعات كاملة يتابع أنطون تشيخوف الايطالي في نهاية القرن العشرين، وكأنما النص قد كتب لتوه في هذا الزمن بالتحديد.

وإذا ما تحدثنا عن التمثيل فسوف نجد مستوى آخر لهز وزلزلة الواقع المسرحي ليس الروسي فقط وإنما الواقع المسرحي الإيطالي والأوروبي بالكامل. سوف نتحدث عن سونيا التي قامت بدورها الممثلة الايطالية اليزابيث بوتسي التي أطلقت كتلة ضخمة من الأحاسيس العفوية الطازجة.. فاستحوذت على الجمهور الذي رأى فيها سونيا كونية، وامرأة هبطت لتوها من السماء لتبعث في الأرض دفئها وخصوبتها، أو بالأحرى هبطت من الأرض على أمل أن تنجب لنا بشرا مختلفين. اليزابيث بوتسي/ سونيا ذلك الكائن البكر، الانفعالي، الساذج والصريح لأبعد الحدود، الذي لديه شعور حاد بالاحساس بالاهانة، كيف فهمهما بيتر شتاين، وأعلن عنها في إطار المفاهيم المسرحية؟ لقد دفع بها شتاين إلى خشبة المسرح بدون ماكياج على الاطلاق. أتى بها من النص التشخوفي الروسي، وأطلقها دفعة واحدة لتعرّي الجميع، تعرينا فقط بدون ضوضاء ولا ضجيج أو إدانة، فهل هناك إدانة أسوأ من ذلك؟ لقد جاءت سونيا من أعماق روسيا لأن أمثالها لا يوجدون إلا في روسيا، ليس في موسكو أو في سانت بطرسبورج، وانما في سهول روسيا ووديانها وقراها. سونيا التي لا تشبه اطلاقا، رغم الأوصاف السابقة، الفتيات التورجينيفيات، وانما تشبه نفسها فقط، والتي تعتبر حتى الآن أحد أهم ألغاز تشيخوف في علاقته بالمرأة، ورغم ذلك فلم يتم حتى وقتنا هذا تحليل هذه الشخصية بشكل كاف على خشبات المسارح. ولكن شتاين وضع يده عليها وأمسك بالمفتاح ورأى ثقب الباب المؤدي

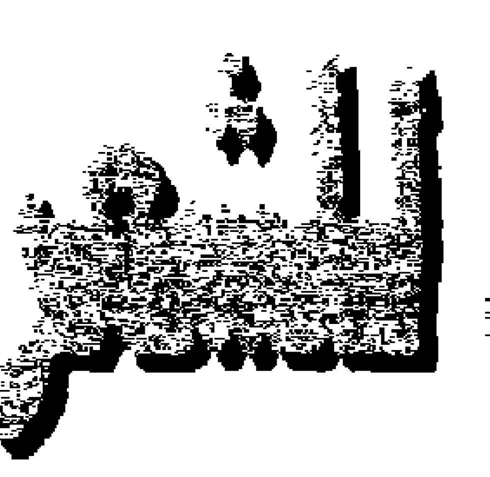
إلى أحد أهم الشخصيات في الأدب الروسي والعالمي، ولكنه توقف عند هذا الحد ربما عن قصد. ولا ندري لماذا توقف، هل هي أنانية الفنان وذاتيته المفرطة؟ أم الجنوح نحو التمايز والحفاظ على الهوية؟ أم أنه تذكر أن المسرحية تسمى «الخال فانيا» وليس «سونيا»؟ أم أن بيتر شتاين قد تجاوز حدود عالم القرن العشرين والحادي والعشرين، ووصل إلى عالم مابعد الادراك؟

يخيل إليّ أن شتاين قد جمع بين اجابات جميع هذه التساؤلات وفكر كثيرا، ثم وقف ــ فقط ــ مشيرا بالمفتاح إلى المخرجين وباحثي المسرح والأدب بشكل عام موجها أنظارهم إلى نموذج سونيا الروسية/الكونية. ففي أحد أهم أحاديثه خلال المهرجان قال شتاين: «نحن ايطاليون. نحب الكلام، ولدينا مشاعر وأحاسيس كثيرة حادة ودافئة تظهر بتلقائية على وجوهنا». وقال: «لقد كتب تشيخوف مسرحيته واضعا في اعتباره أنها من أجل الممثلين الروس على مستوى المظهر والتركيب الجسدي والسلوك والتفكير، وأنا لا أطلب من الايطاليين أن يتحولوا إلى روس. فهذا في النهاية «خال فانيا» ايطالي». وعلى حد قول الناقد والمؤرخ المسرحي الروسي جريجوري زاسلافسكي فمثل هذا الخال فانيا لم يرد اطلاقا على خشبات المسرح الروسي، ولم تر المسارح الروسية أبدا شخصية مثل شخصية الدكتور أستروف في هذا العرض. أستروف الذي مزقه الخوف، وثقبه الرعب إلى درجة عالية الوضوح. ذلك الرعب الذي دفعه للتردد على غرفة يلينا أندرييفنا بصورة مستمرة. ثم افترقا لأنهما في الواقع يخافان بعضهما البعض، ولو كانت يلينا قد بقيت ولم تسافر مع زوجها البروفيسور سريبرياكوف، لكان استسلامها شيئا بديهيا، ولكان اكتساحها من قبل الدكتور أستروف اكتساحا عظيما لارجعة فيه، وهذا ليس بسبب الخمول الذي يتحدثون عنه في النص التشيخوفي، وانما بسبب الرعب المعربد في جوانح كل منهما. ان كلاهما منجذب نحو الآخر، ومرتبط به، وفي نفس الوقت يخافان بعضما البعض. الأهم والأغرب أنهما لايودان الخوض في أي حديث عن الحب. فعندما يفتح الخارطة أمامها بألوانها الكثيرة وعلاماتها الدقيقة، ويبدأ الحديث عن تاريخ هذه البقعة، نراها تطالعه من رأسه إلى أخمص قدميه بعينين مفتوحتين تماما وبهما سحابات شفافة هادئة، في حين يقف كلامه وصمتها على حافة رعب حقيقي متأصل. ان أستروف يتحدث عن الانحطاط والانحلال بشكل تدريجي وثقة تامة. ولكن الانحطاط هنا يملك طبيعة خاصة مختلفة، انه لا يخص الغابات والأشجار والبيئة المحيطة بالقدر الذي يخص به الفراغ المسرحي والطبيعة المسرحية للعرض نفسه، بينما نرى - وبشكل تدريجي أيضا - كيف تمتلىء خشبة المسرح بقطع الديكور والموبيليا وأدوات المعيشة. وفي الفصل الرابع تظهر أصوات أجراس، وشموع، وخارطة أفريقيا كما لو كانت الحياة الممتدة في كل الآفاق قد انمحت في نهاية المسرحية وتكثفت وتركزت في غرفة واحدة صغيرة. وفي نفس الوقت كلما اقتربنا من النهاية كلما تقلصت الآمال والأحلام في اقامة أية علاقة انسانية ملموسة مهما كانت، ومهما كان شكلها. ومع ذلك فكلما أصبحت الحياة على خشبة المسرح يائسة ومستحيلة كلما صار هؤلاء الناس أكثر قربا منا، وفي المقام الأول سونيا، على الرغم من أن الخال فانيا قد أصبح في النهاية أكثر وضوحا وقربا مما كان عليه في البداية.



رسالة المغرب

بيت للشعر في المغرب



● المغرب من «صدوق نور الدين»

خاص بـ«البيان»

بين لحظة الميلاد المؤرخة بـ ٨ أبريل ١٩٩٦، حيث تم الإعلان عن فكرة إنشاء «بيت للشعر في المغرب»، وهي الفكرة التي أقدم على توقيعها أربعة شعراء هم: «محمد بنيس»، «محمد بن طلحة»، «حسن نجمي» و«صلاح بوسريف»، ولحظة التأسيس ممثلة وبشكل موسع في احتضان البيت للأسماء التالية: «عبدالحميد اجماهري»، «محمود عبد الغني»، «عبد المجيد بنجلون»، «حفصة البكري»، «مالكة العاصمي»، «مصطفى النيسابوري» و«محمد مستاوي»، وذلك في تجمع ثقافي احتضنته قاعة «الواسطي» بالدار البيضاء بتاريخ ٢١ ديسمبر ١٩٩٦، حيث تم الإعلان عن الميثاق إلى جانب البرنامج العام المؤطر لـ«بيت الشعر»، يحق الحديث عن تجل جديد من تجليات التجربة الشعرية الحديثة في المغرب، والتي عبرت أساسا عن تلاقح الأجيال واختلاف التجارب، إلى جانب الرغبة في خلق تواصل شعري هادف بين المغرب الشعري ومختلف عواصم العالم التي تزخر بما يسمى بـ«بيت الشعر» باعتباره الفضاء الكوني والإنساني الذي يعمل على تجسيده جنس أدبي عريق هو «الشعر».. على أن تأسيس هذا البيت ينزع لتأكيد خصوصية التجربة المغربية في مواجهة نظيراتها المشرقية والغربية، وفق ما يؤكده البرنامج الشعري المسطر سنويا لـ«بيت الشعر بالمغرب»..

يقول الشاعر «حسن نجمي» عن فكرة الإنشاء والتأسيس:

«إن تنهض الفكرة انطلاقا من محور جنس أدبي هو الشعر يدفعنا للتساؤل

حول العلاقة مع الأجناس الأدبية والجمالية الأخرى...».

«.. أظن أن فكرة بيت الشعر لا يمكن اختزالها فيما يمكن أن نقول عنه إنه جماعة شعرية ملتفة حول شعار جمالي أو نظري أو ايديولوجي معين، ومن ثم يعملون على تسطير بيان فيه مواقف جمالية أو نظرية أو ايديولوجية تحدد طريقة كتابتهم للشعر أو موقفهم النظري من الكتابة وعلاقتها ببعض الجوانب الاجتماعية أو الايديولوجية أو الفكرية.. الأمر يختلف بالنسبة لنا، فبيت الشعر يمكن أن ينتسب إليه الشاعر كفرد ويمكن أن ينتسب إليه شاعر هو في علاقة مع جماعة أخرى، بمعنى أن الانتساب يكون فرديا وجماعيا..».

أما الشاعر «محمد بنيس» فيرى:

«.. هناك أولا وجود عدة بيوتات للشعر في العالم، ولها نفس الاسم، وهو ما يعني أننا بصدد تقليد عالمي نجده في أوروبا وأميركا بالدرجة الأولى.. وفي العالم العربي وبشكل خاص في تونس، وبالتالي فإن بيت الشعر فكرة لا يحتكرها أحد.. وبالطبع فإن الانخراط في هذه الفكرة يؤسس لوعي مغاير حول ضرورة الاهتمام بالشعر، وما يمكن للشعراء أن يشتغلوا عليه..».

وقد جاء ميثاق «بيت الشعر في المغرب» على النمط التالي:

««بيت الشعر في المغرب» مكان رمزي لجميع الشعراء المغاربة الذين يدركون بوعي ومسؤولية أن الفعل الشعري هو، بالأساس، فعل حرية.. في هذا البيت تلتقي أجيال من الشعراء، وتتحاور تجارب ولغات من أجل أن تتنامى روح الأخوة، وأن يحس الجميع بالطمأنينة والحرية اللتين تتسعان لكل الذوات بما تحمله من وشوم وما تسعى إليه في الكتابة..

إن المهمة الأولى لـ«بيت الشعر في المغرب» هي أن يكون مستوعبا في توجهه لجميع الأصوات الشعرية التي اختارت حرية ممارستها الشعرية، وهذا يعني أن برنامجه ونشاطاته تتمركز في إعطائه الفرصة لكل من يجعل من الشعر مجله الحيوي مهما كان شكل قصيدته، ومهما كانت لغتها..

هكذا، فإن جميع الشعراء المغاربة المتبنين لهذه المبادىء هم أصحاب «بيت الشعر في المغرب» ولهذا يلتزم جميع الأعضاء بالدفاع عن كرامة الشعر والشعراء ويوضح امكانياتهم المادية والمعنوية في سبيل أن تصبح هذه الكرامة حقا لا يقبل أي تنازل.. ومن ثم فإن الانتماء إلى هذا البيت يعبر، بالضرورة عن الانسجام الطبيعي مع مبادىء التأسيس القائمة في روحها على الوفاء لما يقتضيه العمل الجماعي من اختلاف وتسامح، ولكي يكون «بيت الشعر في المغرب» محققا لطموح طال انتظاره وتعددت مصاعبه..

هكذا أيضا، وتبعا لحركية الحياة الفردية والجماعية، وحيوية الذات الشخصية، بالإضافة إلى اتساع الحقل الثقافي وخصوصية الإبداع الشعري يظل «بيت الشعر في المغرب» مكانا للقاء والتضامن..».

أما البرنامج المسطر، والمزمع تنفيذه، فاحتوى الخطوات التالية:

١ ـــ يوزع البرنامج حسب دورات، ويطلق اسم شاعر على كل دورة (يطلق اسم الشاعر عبدالله راجع على الدورة الأولى).. ويخصص يوم دراسي للشاعر الذي تحمل الدورة اسمه.. وسيكون محور الدورة الأولى: «الحالة الراهنة للدراسة الشعرية في المغرب»...

٢ ـ اعتماد يوم ٨ أبريل، من كل سنة، يوما للشعر..

٣ ـ الشروع في الإعداد لتنظيم المهرجان الدولي للشعر..

٤ ـ لقاء سنوي بين الشعراء والفنانين التشكيليين..

٥ ـ إنشاء المحترفات التي نص عليها البيان التأسيسي..

٦ ـ أمسية الشاعر المغربي: ٣ شعراء كل سنة..

٧ ـ تخصيص ندوات منتظمة لمواكبة الإصدارات والأعمال الشعرية والنقدية الجديدة: مغربيا، وعربيا ودوليا..

٨ ـ استضافة شعراء من خارج المغرب..

٩ ـ إصدار مجلة «بيت الشعر في المغرب» بعنوان: «عتبات»...

١٠ ـ إصدار دورية إخبارية..

١١ ـ إصدار منشورات «بيت الشعر في المغرب»..

١٢ ـ جوائز «بيت الشعر في المغرب»:

I ـ الجائزة التشجيعية (للشباب)..

ـ الجائزة التقديرية (لشاعر مغربي متميز)..

ـ الجائزة الكبرى لـ«بيت الشعر في المغرب» وتحمل اسم «الأرغانة»..

II ـ جائزة الدراسات النقدية..

III ـ جائزة الأعمال الشعرية التي تشتغل انطلاقا من الشعر..

١٣ ـ استعمال جميع وسائل الاتصال والتواصل لتعميق العلاقة مع جميع الشعراء، وجميع المهتمين بالشعر..

حضور خليجي وغياب كويتي عن تظاهرة دمشق الدولية حول:

فنون الزخرفة الإسلامية

● دمشق: علي الكردي

دمشق العاصمة التراثية، وأقدم مدينة مأهولة في التاريخ عاشت خمسة أيام كثيفة في معارفها، غنية في تنوعها الثقافي والفني والمعرفي وذلك أثناء انعقاد الندوة الدولية فيها حول (آفاق تنمية فنون الزخرفة في حرف العالم الإسلامي اليدوية/الأرابيسك)، حيث جمعت هذه الندوة نحو ثلاثمائة من أهم الكفاءات العلمية والثقافية والمهنية في هذا المجال، ما بين باحث وناقد، وفنان تشكيلي، وحرفي، وإعلامي متخصص، يمثلون اثنين وخمسين دولة عربية وإسلامية وغربية جاءوا من القارات الخمس للمشاركة في فعاليات هذه الندوة التي نظمتها وزارة الثقافة السورية بالتعاون والتنسيق مع عدة جهات دولية هي: مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة «أرسيكا» ومقره في استانبول، واليونسكو «باريس»، ومؤسسة مشارق الدولية «جدة».

بالإضافة إلى فعاليات الندوة التي توزعت على جلسات مكثفة صباحية ومسائية، كان هناك عدة معارض فنية ومهنية وحرفية، عرض المشاركون من خلالها نماذج في صناعاتهم التقليدية لتربط بين الجوانب النظرية والعملية لهذه التظاهرة التي أظهرت أصالة تراث الفنون الزخرفية والحرف اليدوية في دول العالم الإسلامي، حيث عرضت نماذج من الزجاج المعشق، والحفر على الخشب، المشربيات، السيراميك، الخزف، النحت، النحاسيات، الصدف، الباتيك، السجاد العجمي، البسط، الرسم على الزجاج، الموزاييك الخشبي، الحلي، السيوف، الخط العربي، زخارف الخط، فنون التطريز..).

وخصص معرض خاص لعرض نماذج من لوحات الفن التشكيلي المعاصر لفنانين لهم تجارب خاصة في مجال (الحروفية)، وذلك في صياغات فنية وجمالية تؤكد عملية التواصل والتفاعل الحضاري والتقني ما بين الفنون بشكل يتناسب مع روحية «الأرابيسك» الذي تؤكد عليه الندوة.

كذلك، خصص معرض خاص بالخط العربي، الذي جمع أكثر من مائة لوحة للخط العربي. نفذها مجموعة من أهم الخطاطين السوريين، على رأسهم أحمد المفتي، الذي شارك بفعاليات الندوة بمداخلة مهمة حول «فنون الزخرفة في القرآن الكريم».

ضم هذا المعرض أنماطا متعددة للخطوط العربية (الرقعة، الثلث، الديواني، النسخ، الفارسي، الكوفي).

ثمة معرض آخر «تصوير ضوئي» لفنون الزخرفة في سورية، احتوى على لقطات للصروح الأثرية، والمعمارية في مختلف أنحاء سورية، ورصدت لقطات أخرى ميادين الزخرفة، والحرف التقليدية للصناع المهرة، وكانت تلك اللقطات شاملة ومتنوعة عكست مختلف جوانب هذا الفن العريق.

وفي سياق توثيق الحياة العمرانية في المدن الإسلامية التاريخية عرضت مجموعة من الصور التاريخية الوثائقية المستعارة من متحف استانبول الذي يجمع الأرشيف الخاص بالسلطان عبد الحميد، وهذه الصور التقطت قبل مائة عام (معظمها بالأبيض والأسود) لتوثيق الحياة العامة في المدن الإسلامية.

على مدار أيام الندوة، قدمت عشرات الأبحاث، التي يجري طباعتها الآن لتوزيعها في كتب موثقة في أرجاء العالم العربي والإسلامي، وعرضت أمام المشاركين «سليدات» توضيحية.

تمخضت الندوة في يومها الأخير عن عدد من التوصيات، وجد أحدها طريقه إلى التنفيذ مباشرة بعد أن وافقت الحكومة السورية على إقامة مركز دولي لفنون الزخرفة الإسلامية في دمشق. وقد خصص صندوق دولي خاص لهذا الغرض لتدريب الكوادر وتأهيلها لنشر وتطوير فنون الزخرفة الإسلامية، وقد أشارت التوصيات إلى ضرورة العمل على نشر الثقافة، وتوعية المجتمع بأهمية الأصول التراثية، والاستفادة من التكنولوجيا المعاصرة، ودعت الحكومات والمؤسسات إلى دعم ورعاية الفنون الزخرفية، وإعادة إحيائها، وذلك عبر تطوير التعليم المهني والتدريب. وتنمية روح الأصالة والابتكار، وتشجيع تسويق المنتجات الحرفية، وربط المنتوج الحرفي الزخرفي بمنافذ تسويقية تشجيعية بعيدا عن منافسة السوق، لربط مسألة الحفاظ على التراث التقليدي بحوافز نفعية تعود بالفائدة على الحرفيين.

كذلك دعت التوصيات إلى ضرورة مد يد المساعدة إلى الباحثين والدارسين لهذه الفنون، والعمل على إصدار معجم خاص بالفنون الزخرفية الإسلامية.

ملاحظات

أهم الملاحظات التي يمكن أن نتوقف عندها حول مجريات هذه الندوة هي: عدم وجود فهم موحد لإصطلاح «الارابيسك» بين الباحثين المشاركين في الندوة، حيث ظهرت تعريفات متعددة لهذا الإصطلاح.

بعض المشاركين رفضه باعتباره اصطلاحا غربيا استشراقيا، المقصود منه أن مرجعية الفنون الزخرفية ليست خاصة بالدول الإسلامية.

وقال البعض إن هذا الإصطلاح قاصر على استيعاب مختلف فنون الزخرفة ودعا إلى استبداله بمصطلح «الرقش» كأسعد عرابي، وسمير التريكي وعفيف بهنسي، باعتبار أن الرقش أشمل، ويستوعب في داخله كل أنواع الزخرفة والنقوش الإسلامية.

برز اتجاه آخر في الندوة أعاد إبداع فنون الزخرفة إلى عصور سابقة على الإسلام في هذه المنطقة، مؤكدا على خصوصية وأصالة الحضارات التي تنتمي إلى شعوب المنطقة، وأكد هذا الاتجاه في الوقت نفسه على أن فنون الزخرفة قد أخذت أبعادا مختلفة مع ظهور الفكر الإسلامي الجديد، حيث تكونت جماليات تميزت بطابعها الروحاني والكوني.

مداخلة الباحث التونسي د. سمير التريكي، الأستاذ الجامعي بمدرسة الفنون الجميلة بتونس، وممثل الديوان القومي للصناعات التقليدية، كانت من بين المداخلات المثيرة للجدل، وذلك لتركيزها على الفروق الدقيقة بين الوحدة الزخرفية كشكل هندسي، وبين «الشعار» حيث أوضحت الفروقات بين المفهوم الغربي للأشكال الهندسية كوسيلة لبناء الفضاء التشكيلي، وبين الفهم العربي الإسلامي الذي يعتبر الأشكال الهندسية هي الفضاء ذاته. كذلك كانت مداخلة الفنان التشكيلي والناقد أسعد عرابي من بين المداخلات المهمة التي أثارت جدلا وطرحت أفكارا جديدة حول انشغال الناس بالموضوعة الهندسية، وكأنها لاصقة بالحرفية، أو كأنها قدر، وتساءل: هل تعني كلمة «ارابيسك» الهندسة أم تعني شيئا آخر؟

وقد أجاب عرابي على هذا التساؤل بالقول: ـ الأرابيسك ـــ بمفهومه الأساسي الأوروبي هو: كل أنماط الزخرفة التي يسمونها الغصنية، أو المنحنية، أو الحلزونية، لذلك يقولون «أرابيسك» أحيانا عن الزخرفة الغوطية، ويقال أيضا عن زخرفة الطراز الذي سموه في أوائل القرن بـ«آرن نوفو» وهو الزخرفة عمليا والديكور.

من جانب آخر اعتبر عرابي أن الأرابيسك ليس ملكا للعرب. وليس له علاقة حتى بالرقش بأساسه، معتبرا أن الكلمة بالأساس جاءت كاستعارة من الواصف، من عالم الفن الإسلامي لإسقاطها على مادة محلية أوروبية، وبعدها، وبشكل سياحي، أو استشراقي درجة الكلمة، وصاروا يقولون: «أرابيسك» عوضا عن الرقش.

«الأرابيسك» برأي عرابي إذن، متصل بالمنحنيات، وليس له علاقة بما سماه بشكل عام «بالرقش»، فالرقش الإسلامي بسبب اتصاله الدائم بالعمارة تماهت أسماؤه، لهذا نقول: حليات قرآنية ولا نقول زخرفة، ونقول «رقش» على الأغلب بما يتعلق بالنحاسيات والخشبيات، ونقول مطرزات ولا نقول حليات مع أنها كلها مرسومة بنفس الطريقة ورأي عرابي ان المادة هي الأساس في الفن الإسلامي، وهذه المادة التي كانت تصاغ منها الحرفية هي بالأساس متصلة بالكل التوحيدي في المدينة الإسلامية ولهذا فهي أشد خصوصية، وأقل تماهيا مع الحضارات الثانية في الأطر الهندسية.

الناقد التشكيلي صلاح الدين محمد أشار إلى قصور مفهوم «الأرابيسك» عن

استيعاب كافة الأساليب والمحاور والاتجاهات التي تطالعها الزخرفة الإسلامية، واعتبر هذا المصطلح - بالمفهوم الغربي - يطبق أيضا على الباليه والموسيقى التي يشتمل بعضها على جانب زخرفي - ديكوري.

حضور خليجي وغياب الكويت

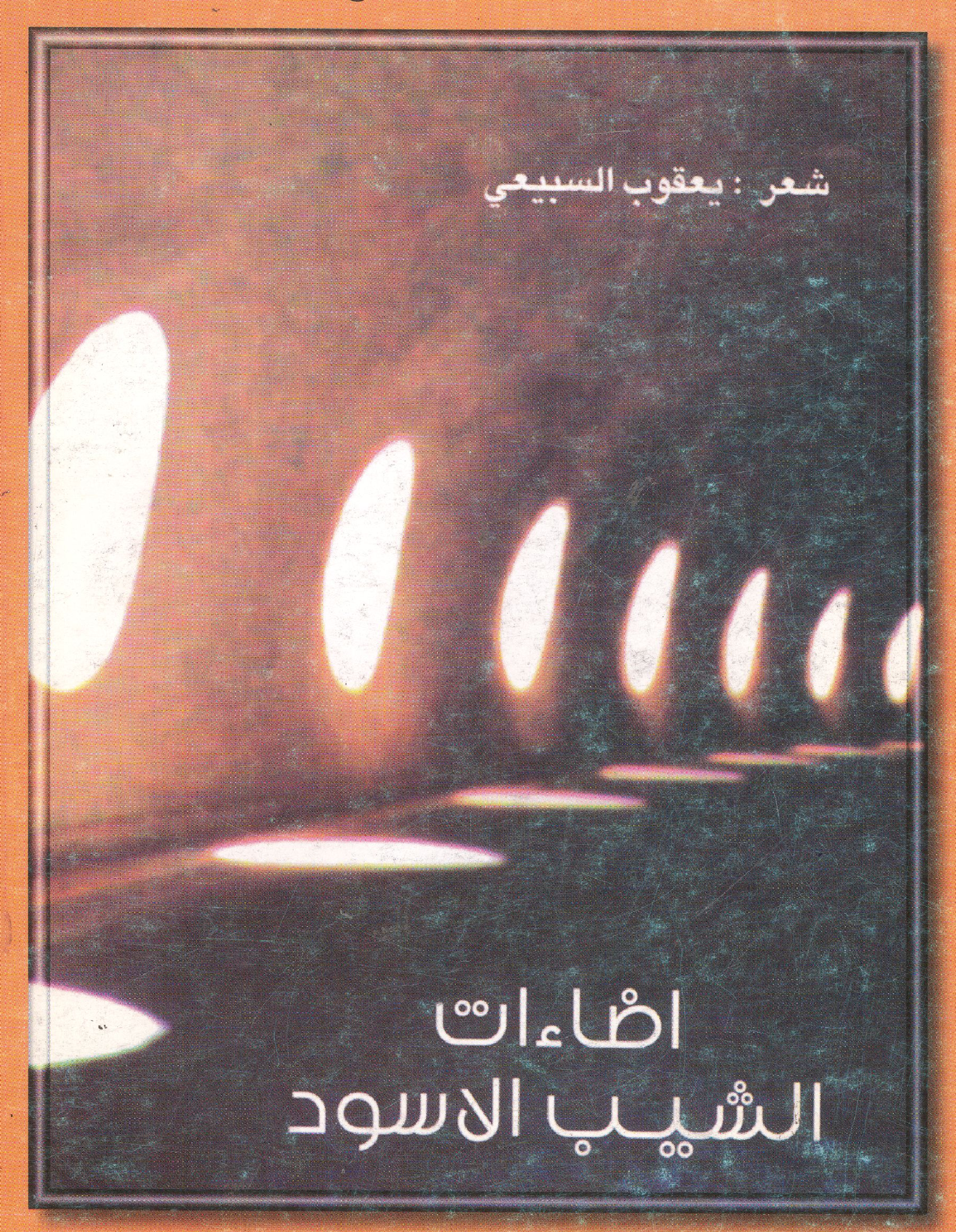
الحضور الخليجي في فعاليات الندوة كان واسعا، حيث تمثلت المملكة العربية السعودية، بمؤسسة مشارق الدولية «جدة»، وهي إحدى الجهات المشاركة في تنظيم الندوة، حيث قدم رئيسها الشيخ عبد العزيز كامل مداخلة هامة حول الجوانب المالية والاقتصادية لتطوير فن الزخرفة العمراني في جدة مداخلة حول «فن الزخرفة والزينة» كعامل رئيسي ملازم لتراثنا المعماري الإسلامي. وقدم الباحث بسام داغستاني، رئيس شعبة ترميم المخطوطات في مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث بدبي مداخلة هامة حول الزخارف المعمارية في دولة الإمارات العربية المتحدة.

كذلك قدم باحثون من قطر والبحرين مداخلات حول فنون الزخرفة الإسلامية، والصناعات التقليدية في بلدانهم وتأثيرها على فن العمارة.

لكن «الكويت»، ولأسباب غير مفهومة، غابت عن هذه التظاهرة الدولية الهامة التي جمعت أهم الباحثين في هذا المضمار من مختلف أنحاء العالم العربي والإسلامي.

لوحة الغلاف بعدسة: جواد النجار

AL Bayan



صدر حديثا